

Anatomie de l'horreur

Stephen King

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

STEPHEN

KING

ANATOMIE
DE L'HORREUR

L'UNIVERS DE KING
PAR KING

ALBIN MICHEL ■

STEPHEN KING

ANATOMIE DE L'HORREUR

*Traduit de l'américain
par Jean-Daniel Brèque et annoté par Jean-Pierre Croquet*

Albin Michel

© Éditions Albin Michel, 2018
pour la traduction de la présente édition revue et augmentée.
Première édition parue aux Éditions du Rocher en 1995.

Édition originale américaine parue sous le titre :

STEPHEN KING'S DANSE MACABRE

© Stephen King, 1981.

Publié avec l'accord de l'auteur

c/o The Lotts Agency

Tous droits réservés.

ISBN : 978-2-226-43178-3

Ce document numérique a été réalisé par [Nord Compo](#).

Remerciements à Jacques Baudou, Thomas Bauduret, Patrice Duvic, Thierry Lefèvre, Jean-Jacques Schleret, Roland C. Wagner et Gudrun Zett pour l'aide précieuse qu'ils ont apportée à l'élaboration de l'édition française d'Anatomie de l'horreur.

J.-P.C. & J.-D.B.

Il est facile – peut-être trop facile – de rendre hommage aux morts.
Ce livre est dédié à six maîtres du macabre qui sont encore en vie* :

ROBERT BLOCH
JORGE LUIS BORGES
RAY BRADBURY
FRANK BELKNAP LONG
DONALD WANDREI
MANLY WADE WELLMAN

*Étranger, pénètre ici à tes risques et périls : en ce lieu sont des
tigres.*

* Ces six « maîtres du macabre » nous ont malheureusement quittés depuis la parution de cet ouvrage : Robert Bloch en 1994, Jorge Luis Borges en 1986, Ray Bradbury en 2012, Frank Belknap Long en 1994, Donald Wandrei en 1987 et Manly Wade Wellman en 1986. (N.d.l'E.) Les notes de l'auteur, signalées par un astérisque, figurent en bas de page, tant elles font partie intégrante de son propos. Entre crochets sont ajoutées des précisions de Jean-Pierre Croquet. Les notes de l'éditeur, établies par Jean-Pierre Croquet, sont signalées par un chiffre et renvoyées en fin de volume, page 527.

*Quelle est la pire chose que tu aies jamais faite ?
Cela, je ne te le dirai pas, mais je te dirai
la pire chose qui me soit jamais arrivée...
la chose la plus épouvantable...*

Peter STRAUB, *Ghost Story*

*Well we'll really have a party
but we gotta post a guard outside...*
(Ouais, on va vraiment faire la fête
mais faut qu'on mette un garde dehors...)

Eddie COCHRAN, *Come On Everybody*

AVANT-PROPOS DE LA NOUVELLE ÉDITION

CE QUI VOUS FAIT PEUR

Toute ma vie je suis allé voir des films qui font peur, et ce dès les années 1950, avec leurs monstres en noir et blanc comme dans *Le Scorpion noir* et *Les soucoupes volantes attaquent* (où les envahisseurs extraterrestres ressemblent beaucoup aux crevettes de *District 9*), et quoique ma vie ait beaucoup changé depuis l'époque où la place de cinéma coûtait vingt-cinq *cents* et où on trouvait du vrai beurre dans le pop-corn, je me pose toujours les trois mêmes questions.

Primo, pourquoi autant de films soi-disant d'horreur, même à gros budget (et peut-être *surtout* à gros budget), ne fonctionnent-ils pas ? Secundo, pourquoi les fans du genre tels que moi vont-ils si souvent voir ces films avec de grands espoirs pour sortir de la salle fort déçus... et, pire encore, sans avoir eu peur ? Tertio, et c'est là le plus important, comment se fait-il que d'autres films – parfois ceux qui sortent sans le moindre battage, avec un budget minuscule et des acteurs inconnus ou débutants – *fonctionnent*, nous offrant à notre grande surprise terreur et étonnement ?

Oh ! et une autre question en bonus : qu'est-ce que j'en ai à faire ? Quelle partie de moi-même se sent-elle obligée de voir un nouveau remake de *La colline à des yeux* (pas terrible) ou de *La Dernière Maison sur la gauche* (brillant) ? J'ai soixante-trois ans et les cheveux gris. N'aurais-je pas dû renoncer à ces pitoyables enfantillages ?

Apparemment, il n'en est rien. Et je n'en ai même pas envie, bon sang.

Dans *Anatomie de l'horreur*, livre écrit il y a près de trente ans, j'affirmais que les gens attirés par les histoires de monstres et de massacres sont essentiellement sains d'esprit (quoique parfois morbides). Les critiques de ce livre – et il y en a eu pas mal – ont réagi

de façon prévisible : « Ouais, bien sûr, qu'est-ce que tu pouvais dire d'autre ? Que vous êtes une bande de malades du bulbe ? »

Eh bien, c'est probablement la vérité, mais nous sommes aussi doués d'un surplus d'imagination (c'est parfois une bénédiction ; parfois – surtout quand il fait nuit noire et qu'on ne peut pas dormir – une malédiction). Parmi les accessoires dont nous héritons quand le Bureau génétique nous gâte question imagination figure une propension à l'inquiétude supérieure à celle du citoyen lambda. Alors pendant que papa et maman sont au salon à regarder *American Idol* en grignotant des Doritos et à s'inquiéter à l'idée que leur crooner préféré se fasse éliminer, leur gamin (ou gamine) à l'imagination hypertrophiée est en haut dans sa chambre, en train d'écouter Slipknot et de se demander si les Doritos ne donnent pas le cancer.

Être imaginatif signifie avoir une idée plus claire de sa fragilité ; celui ou celle qui est imaginatif se rend compte que *tout* peut tourner à la catastrophe, à *tout* moment. Il ou elle n'ira pas croire que les tueurs en série ne frappent que les autres ; il ou elle sait que des types comme Henry¹ *se baladent en liberté* et qu'il est plus probable de croiser l'un d'eux que de gagner trois cent cinquante millions de dollars à la loterie. Et il y a plein d'autres tueurs en série. Ils ont pour nom cancer ou AVC, ou encore ce crétin d'alcoololo carburant à la vodka qui roule à contresens sur une voie rapide – *la vôtre* – à cent quatre-vingts kilomètres-heure en fantasmant que sa minable Honda Accord est le *Faucon Millenium*. Dans un cas de ce genre, le scénario optimiste est la mort instantanée par décapitation. Et le pessimiste ? On se retrouve paraplégique, à pisser dans une poche fixée à la hanche pendant vingt-cinq ans. *Et avoir une imagination hypertrophiée, c'est le savoir avec certitude.*

Je suis prêt à affirmer que les gens qui acceptent de se distraire en regardant *American Idol* à la télé ou encore une troupe amateur interpréter *La Mélodie du bonheur* à la salle des fêtes du coin souffrent de myopie de l'imagination. Ceux d'entre nous qui ressentent profondément la peur (et qui voient en plus noir) sont peut-être malades du bulbe, mais au moins ils sont *vivants*. Et *courageux*, aussi, parce qu'ils persistent à avancer en dépit de toutes les tuiles qui peuvent leur tomber sur la tête. Pour eux, les films d'horreur, c'est une soupe de sécurité. C'est une sorte de rêve éveillé, et quand dans un film des gens ordinaires vivant une vie ordinaire se retrouvent plongés

dans un cauchemar sanglant, cela leur permet de relâcher la pression qui, sinon, risquerait de les catapulter dans les nuages comme la chaudière qui explose et démolit l'hôtel Overlook dans *Shining* (je parle du livre, bien sûr ; dans le film, tout le bazar finit gelé – c'est ballot, hein ?).

Nous nous réfugions dans des terreurs pour de faux afin d'éviter que les vraies nous terrassent, nous gèlent sur place et nous empêchent de mener notre vie quotidienne. Nous pénétrons dans les ténèbres d'une salle de cinéma en *espérant* de mauvais rêves, car le monde normal, où nous vivons, semble tellement meilleur quand ils s'achèvent. Si on garde ça à l'esprit, il devient plus facile de comprendre pourquoi les bons films d'horreur fonctionnent (même s'ils le font par accident, comme c'est souvent le cas) et pourquoi les mauvais, qui se comptent par centaines, tombent à plat.

Effets spéciaux numériques, maquillages sophistiqués, explosions de poches de sang, ça ne fait plus peur si on est âgé de plus de quatorze ans (soit trois ans de moins que l'âge requis aux États-Unis pour voir un film classé R). Les gamins ont déjà vu ça mille fois. C'est *chiant*. Si un film d'horreur veut faire le job, il doit proposer autre chose que du gore. Soit par hasard (*Massacre à la tronçonneuse* de Tobe Hooper), soit par génie pur (Sam Raimi, Steven Spielberg), certains cinéastes parviennent parfois à ce résultat ; ils farfouillent dans notre inconscient, y trouvent des choses si terribles que nous n'arrivons pas à les verbaliser (enfin, sauf quand on a assez de fric et assez de courage pour passer vingt ans sur le divan d'un psy) et nous permettent de les affronter. Pas de façon directe, cependant ; rares sont ceux d'entre nous capables de regarder la gorgone en face. Les êtres humains se débrouillent mieux avec les symboles – la croix égale la religion chrétienne, le swastika égale le nazisme (le « nawzisme » si vous êtes Brad Pitt dans *Inglourious Basterds*), un autocollant sur la lunette arrière de votre pick-up montre que vous portez toujours le deuil de Dale Earnhardt, le champion de stock-car.

Cela posé, la thèse avancée dans *Anatomie de l'horreur*, ce bouquin que j'ai écrit il y a des lustres, est toujours valable. La bonne histoire d'horreur, c'est celle qui fonctionne au niveau symbolique, qui utilise des événements fictifs (et parfois surnaturels) pour nous aider à comprendre nos peurs les plus profondes. Remarquez que j'ai écrit « comprendre » et non pas « affronter ». Je pense qu'une personne

ayant besoin d'aide pour *affronter* ses peurs n'est pas vraiment saine d'esprit. Si l'on suppose que la majorité des lecteurs d'histoires d'horreur sont comme moi – et c'est mon avis –, alors nous sommes aussi sains d'esprit, voire davantage, que ceux qui se contentent de lire *People*, leur quotidien du matin et quelques blogs, puis se déclarent bons pour le service. Mais, mes amis, être obsédé par les faits et gestes des célébrités, plus la réaffirmation des opinions politiques que l'on est prêt à défendre mordicus, ce n'est pas cultiver son imagination ; c'est n'être guère mieux qu'un cafard accessoirement doté de pouces opposables et capable de compter jusqu'à dix.

Je suis sûr que quantité des prétendus réalistes qui font tourner le monde pensent, en nous voyant acheter une revue dont la couverture affiche un monstre en état de décomposition avancée, que nous sommes des cinglés et des pervers, prêts si ça se trouve à faire un massacre dans le lycée du coin... mais c'est leur problème. Vous, je ne sais pas, mais en ce qui me concerne, tout va bien. Faites l'amour, pas la guerre, je suis pour... tant que j'ai mon Jason et mon Freddy. Que les fans d'*American Idol* entassent leurs Bisounours ; moi, je préfère mes Trouillonours.

Et puis, comment ne pas adorer un genre dans lequel un film (*Le Projet Blair Witch*) réalisé avec un budget inférieur à cent mille dollars peut foutre la frousse au monde entier et rapporter la somme fabuleuse de deux cent cinquante millions de dollars ? Soit c'est de la démocratie à l'état pur, soit c'est de l'anarchie à l'état pur. Faites votre choix ; les deux appellations me semblent également adaptées. Voilà un cas où le budget ridicule et les interprètes inconnus sont devenus partie intégrante du succès du film. Il n'y a pas d'esbroufe ni rien de bidon dans *Blair Witch* (contrairement à tous les films de la série *Saw* à l'exception des deux premiers – l'équivalent cinématographique d'un char pour le défilé de Thanksgiving). Une chose est sûre : *Blair Witch a l'air pour de vrai. Et c'est l'impression qu'il vous donne.* Grâce à cela, il évoque votre pire cauchemar, celui dont vous avez émergé hoquetant et pleurant de soulagement parce que vous vous croyiez enterré vivant et ce n'était que le chat qui avait sauté sur le lit pour venir dormir sur votre poitrine.

L'horreur, comme la comédie, ça a l'air facile à faire. Tantôt on jette une tarte à la crème sur quelqu'un et on lance la caméra. Tantôt on lui jette du sang sur la figure et c'est parti. Ça ne peut que marcher,

pas vrai ?

Erreur. L'horreur n'est pas un genre délicat – rien de délicat ni de raffiné dans des films où des gens se transforment en tas de gelée quand une épidémie extraterrestre se met à les dévorer vivants –, mais c'est un genre mystérieux. Ce qui marche une fois (le coup de la main qui jaillit du tombeau à la fin de *Carrie*, par exemple) rate souvent par la suite... sauf quand ça remarche. Ce qui a marché dans une toile au budget ridicule comme *Blair Witch* risque de louper si on booste le budget (voir par exemple la suite, *Blair Witch 2 : Le Livre des ombres* – moi, j'ai bien aimé, mais j'étais presque le seul).

Faire un film d'horreur réussi, c'est aussi difficile que de piéger un éclair dans une bouteille, et il arrive que même les cinéastes les plus talentueux n'y parviennent qu'une ou deux fois. Lorsque Sam Raimi a fini par revenir à ses racines en tournant *Jusqu'en enfer*, il a créé un film épatant... mais pas particulièrement terrifiant. Si vous voulez de la terreur, il faut vous en remettre à *Evil Dead* (ou à *Rendez-vous avec la peur*, le film britannique qui a inspiré *Jusqu'en enfer*), et peut-être perdrez-vous quand même votre temps. Un bon film d'horreur, ça ressemble beaucoup à une bonne blague. Si la chute sert de trop, elle finit par s'user.

Quand on s'est passionné pour le film d'horreur pendant un certain temps, on finit par s'apercevoir que les mêmes thèmes et les mêmes croquemitaines ne cessent de réapparaître (et les croquemitaines portent souvent le même casque de hockeyeur). C'est en partie parce que nous avons tendance à revenir vers ce qui nous fait peur (dans la vraie vie, on appelle ça un trouble obsessionnel compulsif) et en partie parce que – hé ! autant l'avouer – l'horreur est le terrain de chasse cinématographique préféré des escrocs et des spéculateurs. Les studios comme les indépendants ont tendance à donner le feu vert aux projets les plus répétitifs, actionnant la pompe à fric jusqu'à ce qu'elle ait rendu sa dernière goutte.

En conséquence, on a droit à des cycles que les fans du genre ont déjà vus maintes et maintes fois : le génie accouche d'une œuvre géniale ; l'œuvre géniale accouche d'une flopée de piètres imitations (rappelez-vous tous ces navets visibles uniquement à la télé ou en vidéo avec une maison hantée ou un gamin possédé du démon qui vous ont fait crever d'ennui) ; les piètres imitations engendrent des comédies, après quoi l'idée de base cesse de gigoter pendant un temps

avant de revenir à la vie (comme un vampire dans son cercueil). Voici trois exemples précis de ce phénomène, en commençant par *Le Projet Blair Witch*.

La première fois que j'ai vu *Blair Witch*, c'était dans une chambre d'hôpital, à peine douze jours après qu'un conducteur distrait m'eut démolé et envoyé valdinguer dans le fossé d'une route de campagne. D'une certaine façon, c'étaient des conditions idéales : j'étais ravagé de douleur de la tête aux pieds, abruti par les antalgiques et je visionnais une cassette pirate pourrie sur une télé portable. (Comment avais-je obtenu cette cassette ? Ça ne vous regarde pas.) À peu près au moment où les trois cinéastes en herbe (Heather Donahue, Joshua Leonard et Michael Williams, interprétés – quelle coïncidence ! – par Heather Donahue, Joshua Leonard et Michael Williams) commencent à découvrir d'étranges symboles lovecraftiens accrochés aux arbres, j'ai demandé à mon fils, qui regardait le film avec moi, d'éteindre cette saleté de télé. C'est peut-être la première fois de ma vie que j'ai laissé tomber un film d'horreur en plein milieu parce que j'avais trop peur de le regarder. Ça s'expliquait en partie par les images tremblantes (filmées caméra au poing par un caméscope V8, deux ou trois autres de format 16 millimètres étant fixés aux épaules des cinéastes), en partie par les médicaments, mais la vérité, c'est que j'étais mort de trouille. Cette forêt ne ressemblait pas à un lieu de tournage hollywoodien ; elle ressemblait à une vraie forêt, où de vraies gens risquent de se perdre.

Je me suis dit alors que *Blair Witch* était un troublant film d'horreur commis par accident, et mes visionnages ultérieurs (là, je l'ai regardé jusqu'à la fin) ne m'ont pas fait changer d'avis. L'intrigue est on ne peut plus simple : les trois gamins qui ont décidé de réaliser un documentaire sur une histoire de sorcière clairement bidon se perdent en tournant leur film. Nous savons qu'ils ne s'en sortiront jamais ; dès l'ouverture du film, un carton nous apprend qu'on ne les a pas retrouvés à ce jour. Ne restent que les images tremblantes, déconnectées et terrifiantes qu'ils ont tournées.

Voilà une idée complètement géniale, qu'un gros budget n'aurait fait que massacrer. Si ce film d'horreur-documentaire tourné avec des bouts de ficelle (de ficelle *usée*) a un tel impact, ce n'est pas en dépit du jeu malhabile de ses « acteurs » mais grâce à lui. Leur sort nous inspire de plus en plus d'inquiétude – y compris celui de l'agaçante

Heather qui veut tout contrôler, qui ne la ferme jamais et qui persiste à affirmer que tout ira bien longtemps après que ses deux compagnons (et le public avec eux) ont compris que tout ira mal. Sa dernière scène – un gros plan éprouvant où elle accepte ses responsabilités alors qu’une larme s’attarde sur les cils de son œil droit – est d’une puissance hors de portée de l’immense majorité des films hollywoodiens, y compris ceux des plus grands réalisateurs. L’Intrépide Cinéaste qui affirmait avec assurance « Je sais *exactement* où nous allons » a été remplacée par une femme terrifiée et au bord de la folie. Et en la voyant dans une tente enténébrée, après six nuits passées dans la forêt, le caméscope V8 braqué sur son visage, nous comprenons qu’elle en a conscience.

Blair Witch, me semble-t-il, est un film *sur* la folie – car qu’est-ce que la folie, sinon se perdre dans la forêt qui pousse même dans le plus sain des esprits ? Les images deviennent de plus en plus saccadées, le montage de plus en plus bizarre, les dialogues de plus en plus déconnectés de la réalité. Alors que le film arrive à son terme (avec quatre-vingts minutes et quelques, il a autant d’impact qu’un missile sol-sol bourré de dynamite), l’image vidéo va jusqu’à *disparaître* pendant de longs moments, tout comme la raison disparaît de l’esprit d’un homme ou d’une femme perdant son emprise sur le monde réel. Il ne nous reste qu’un écran quasiment noir, des halètements, des bribes de dialogue elliptiques (tantôt compréhensibles, tantôt énigmatiques), des bruits dans la forêt qui sont peut-être d’origine humaine ou peut-être pas, et des images floues entrevues en un éclair : un tronc d’arbre, une branche, une toile de tente vue en plan si rapproché que le tissu ressemble à de la peau verte.

« J’ai faim, j’ai froid, je suis traquée, murmure Heather. J’ai peur de fermer les yeux et j’ai peur de les ouvrir. » En la voyant plonger dans l’irrationnel, je partageais son sentiment.

Le point culminant du récit survient lorsque Heather et Michael découvrent au fond de la forêt une maison en ruine. Tourné alors presque totalement en 16 mm noir et blanc, le film nous assène une série d’images simultanément prosaïques et presque trop insoutenables – l’intérieur déglingué de la bâtisse semble quasiment *nous regarder*. Toujours armée de sa caméra, Heather monte en courant à l’étage. À ce moment-là, ses deux amis semblent l’appeler de tous les coins et

l'objectif baladeur effleure les empreintes de mains sanglantes des enfants qu'on a presque sûrement tués dans cette maison. Aucune musique dramatique ni aucun effet de ce genre ; *Blair Witch* n'a pas besoin de stéroïdes cinématographiques. On n'entend que des bruits de pas, des appels (qui viennent de partout !) et les gémissements de plus en plus terrifiés de Heather.

Finalement, elle descend dans la cave, où il s'avère que l'un des récits bidon qu'on leur avait racontés avant leur périple n'est pas bidon du tout. Michael (ou Josh ?) se tient dans un coin, attendant sans rien dire que la chose de la forêt fasse de lui ce qu'elle veut. On entend un choc sourd lorsque ladite chose fond sur Heather par derrière. La caméra tombe, ne montrant qu'un néant flou. Fin du film. Et si vous êtes comme moi, vous regardez le générique et essayez d'échapper au gamin de dix ans terrorisé en la personne duquel vous avez régressé.

Étant donné le succès démesuré de *Blair Witch*, son style mêlant horreur et documentaire a suscité moins d'imitations qu'on ne l'aurait cru. C'est à mon avis parce que les nababs de Hollywood considèrent comme insultant que des amateurs s'amuse avec une caméra et n'ont aucune envie de ressembler eux-mêmes à des amateurs. Dans l'une des séquences de *Blair Witch*, on entend un avion vrombir dans le ciel, et bien que ce ne soit pas gênant dans le contexte du film, n'importe quel producteur hollywoodien se serait arraché la perruque en entendant ça dans sa salle de projection. Et n'importe quel dirigeant de studio n'aurait pu s'empêcher de dire : « Ces gamins sont des *inconnus*. On ne peut pas les remplacer ? Qui est hot chez Disney en ce moment ? »

Les faux documentaires hollywoodiens qui me viennent à l'esprit – *Cloverfield*, *En quarantaine* (remake du film espagnol *REC*, *Chroniques des morts-vivants* – sont tous fort bons, mais seules les *Chroniques* de George A. Romero approchent de la pureté de *Blair Witch*. Ce n'est qu'avec *District 9* qu'on a trouvé le génie dans sa perfection. Ce film n'est pas « pur », si on entend par cela une adhésion absolue à l'idée d'un amateur armé d'une caméra – et, bien entendu, *D9* ne relève pas non plus de l'horreur pure –, mais sa technique lui permet d'accéder à une sensation de réalité rarement présente dans les vieux films de monstres venus de l'espace. Usant comme il le fait de divers médias – scènes de documentaires, fausses informations et même, dirait-on, vidéos familiales –, *District 9* est plus proche de l'adaptation radio de

La Guerre des mondes par Orson Welles que d'un film à gros budget mais pas très marquant comme *Independence Day*.

Même le vaisseau-mère de *D9* semble réel. Plutôt qu'à une apparition inspirant la terreur sacrée, voire carrément céleste, comme le vaisseau-mère de *Rencontres du troisième type*, ce truc ressemble à un semi-remorque en rade que son chauffeur, sans doute bourré, aurait abandonné dans une rue à stationnement interdit. Pour ce qui est du sous-texte, *D9* n'a rien à voir avec *Blair Witch* – Neill Blomkamp s'intéresse à la xénophobie et non à la folie –, mais je serais prêt à affirmer que, sans *Blair Witch*, *D9* n'existerait pas... du moins sous la forme qui est la sienne. Et avant de quitter *Blair Witch*, je tiens à vous recommander *Ultimate Patrol*, le dernier film en date de Daniel Myrick. Moins réussi que *Blair Witch*, il est néanmoins d'une ambition remarquable et bénéficie de la même ambiance angoissante.

Aucun film d'horreur-documentaire-comédie n'est encore sorti à ce jour, mais je suis sûr qu'il y en a au moins trois en préparation. Quoi qu'il en soit, assez des symboles païens et des maisons en ruine au fond des bois : parlons zombies maintenant.

Ça fait un bail qu'on en trouve au cinéma. *Vaudou* (chouette titre original – *I Walked with a Zombie* –, film pas terrible) est sorti en 1943. *La Sorcière noire* – une machine carburant à l'énergie sexuelle et bénéficiant de la plantureuse et délectable poitrine de June Wilkinson – est entrée dans les salles en titubant en 1960. On chauffe un peu plus, mais ça n'a rien de génial. *La Nuit des morts-vivants* de Romero a suivi en 1968. Un film d'horreur révolutionnaire, pas de doute – encore à ce jour, les fans peuvent vous dire où ils se trouvaient quand ils ont compris que Johnny, le frère de Barbara, venait la chercher *pour de bon* –, mais le véritable coup de génie, c'était sa suite, *Zombie*, avec une situation de départ typiquement américaine : les survivants de l'épidémie originelle piégés dans un centre commercial encerclé par des morts-vivants. Le paradis du consommateur américain devient un enfer de chrome et de plastique étincelants ; et les consommateurs deviennent les consommés. Sorti en 1979, au moment où dans les centres commerciaux les multiplexes cessaient d'être banals pour devenir des musts, c'était le film de terreur idéal au moment idéal, l'un des rares films sans classification à connaître le succès.

Le génie dans sa perfection, ce serait *L'Armée des morts*, le remake

de *Zombie* tourné par Zack Snyder en 2004, dont la séquence d'ouverture est une des meilleures du genre. Ana (Sarah Polley, actrice et cinéaste des plus douées) se détend au lit avec son mari Luis lorsque débarque l'adorable petite patineuse qui habite dans la maison voisine de leur lotissement de la banlieue de Milwaukee. Quand Luis va lui demander ce qu'elle veut, l'adorable petite patineuse lui déchire la gorge à coups de dents, le transformant en zombie... et dans la version de Snyder, les zombies sont *rapides*. (Romero n'a jamais aimé cette partie, mais ça fonctionne.) Grâce au montage inspiré, quasi miraculeux, du film (quand a-t-elle attrapé les clés de la voiture, par exemple ?), Ana réussit à fuir, d'abord dans un quartier transformé en abattoir, et pour finir à la campagne (avec un petit centre commercial bien pratique à portée de main).

Je suis prêt à affirmer que les séquences de terreur les plus efficaces sont dues à l'instinct ou au hasard plutôt qu'au scénario et à la mise en scène, et c'est le cas ici. Polley est une actrice canadienne dont le visage était quasiment inconnu du public américain en cette année 2004 (principal titre de gloire : s'être fait virer par Disney après avoir refusé d'ôter son insigne de la paix lors d'une cérémonie de remise de prix alors qu'elle avait douze ans – retourne chez toi, méchante). Si nous avions vu une actrice comme Julia Roberts ou Charlize Theron dans le rôle d'Ana, nous aurions su qu'elle allait survivre. Comme c'est Polley, nous l'encourageons... sans avoir la certitude qu'elle s'en tirera. Ces neuf premières minutes constituent une sonate de l'angoisse.

L'ouverture prend fin au moment où Ana emboutit un arbre avec sa voiture (autre miracle concocté dans la salle de montage : la voiture heurte l'arbre côté conducteur, mais dans le plan suivant elle fonce droit sur lui). Le générique qui suit, illustré par « The Man Comes Around », une chanson de Johnny Cash, est plein d'images documentaires ou pseudo-documentaires (et revoilà l'influence de *Blair Witch*) censées nous montrer l'émergence de l'épidémie de zombies. Mais le premier plan qui vient ensuite nous montre quelque chose de tout différent, et c'est là que Snyder nous dévoile le véritable sujet de son remake inspiré – il sait mieux que personne ce qui à l'époque fait tourner la machine à terreur.

Sur ce bref plan en noir et blanc figure ce qui ressemble à un millier de musulmans dévots se prosternant à l'unisson en direction de

La Mecque – une image de vénération de masse que la plupart des Américains trouvaient dérangeante. En 2004, trois ans à peine après le 11-Septembre, le consumérisme rampant était le cadet de nos soucis. Ce qui hantait nos cauchemars, c'était l'idée de terroristes motivés par une idéologie et une ferveur religieuse impitoyables (et irrationnelles, croyait la majorité d'entre nous). On pouvait les massacrer et les brûler, mais ils continueraient d'affluer, nous disait le journal du soir. Ils continueraient d'affluer jusqu'à ce que nous soyons tous morts, eux ou nous. La seule façon de les arrêter, c'était de leur coller une balle dans la tête.

Ça vous rappelle quelque chose ?

Et n'allez pas m'accuser de racisme ou de préjugés religieux. On ne parle pas ici de concepts politiques, religieux ou intellectuels ; on parle de terreur, et, me semble-t-il, c'est précisément ce que sont les zombies de Snyder : des terroristes rapides qui ne renoncent jamais. Avec eux, on ne peut pas débattre, on ne peut pas discuter, et on ne peut pas les menacer de représailles envers leur maison ou leur famille. Tout ce qu'on peut faire, c'est les descendre et rester à l'écart de ceux qui bougent encore. Rappelez-vous, leur morsure est pire que mortelle.

« Ils sont morts ? » demande un des survivants du centre commercial à Steve, le richard répugnant.

Sa réponse : « À peu près. »

Ça, ça flanque les jetons.

Mais, dans *L'Armée* la terreur transcende en partie le sous-texte et se jette droit sur le ça. Le passage le plus terrifiant du film n'a rien à voir avec la politique. L'un des survivants du centre commercial (Kenneth, interprété par Ving Rhames) communique avec un autre survivant (Andy, interprété par Bruce Bonhoe) qui est piégé sur le toit d'un bâtiment proche. Ils jouent aux échecs en se transmettant leurs coups sur des tableaux effaçables et repèrent les zombies ressemblant à des célébrités (Andy, un tireur d'élite, les descend ensuite). Après s'être fait mordre par une goule, Andy, mourant (ou déjà mort) envoie à Kenneth un ultime signal : pas de mots, mais une traînée de sang. Dans ce plan de trois secondes, Snyder nous apprend tout ce que nous avons besoin de savoir sur l'appétit insatiable tapi dans la cervelle en décomposition d'un mort-vivant.

À la fin, les survivants – ceux qui n'ont pas été tués par un zombie

ou par l'un des leurs – appareillent sur le bateau de croisière et de buvette du répugnant Steve, en route pour une île qui n'est pas nommée et où ils espèrent trouver refuge. Le générique de fin suggère que cet espoir sera probablement déçu. Ce n'est pas une conclusion très riante, mais elle n'a pas fait de mal aux recettes. (*L'Armée* a détrôné au box-office *La Passion du Christ* de Mel Gibson, alors John Lennon s'est peut-être planté : ce sont les zombies, et non les Beatles, qui se sont révélés plus populaires que Jésus.) Et cette fin traduisait probablement la peur la plus enracinée chez les spectateurs : comment échapper à des terroristes qui ne craignent pas de mourir ?

Inutile de dresser la liste des dizaines d'imitations ; la comédie vient après l'imitation comme la nuit vient après le jour. *Shaun of the Dead* (brillant), *Black Sheep* (gentiment absurde mais pas terrible en fin de compte) et *Bienvenue à Zombieland* (que je n'ai pas vu au moment où j'écris ces lignes). Celui-ci semble prometteur – je veux dire, hé ! Woody Harrelson dans le rôle d'un pistolero tueur de zombies nommé Tallahassee, on ne peut qu'adorer ça –, mais j'ai des doutes. Notamment parce qu'il a l'air conçu pour plaire, mais surtout parce que je n'aime pas voir mes monstres bien-aimés déguisés en clowns et victimes de moqueries. Je les préfère crus, méchants et encore saignants.

Ce qui nous amène au meilleur film d'horreur du nouveau siècle, le brillant remake par Dennis Iliadis de *La Dernière Maison sur la gauche*. Le moteur qui propulse ce film est le plus puissant que le genre ait à offrir : la peur de l'Étranger assassin. Des centaines – voire des milliers – de films de ce type ont été tournés au cours de la longue histoire du cinéma de terreur, et la plupart d'entre eux ont la même prémisse sous-jacente : on rencontre l'Étranger assassin, soit pour expier au nom du karma un acte répréhensible (pensez à Janet Leigh dans *Psychose*, qui n'aurait jamais pris une douche au motel Bates si elle n'avait pas piqué dans la caisse de l'entreprise de Phoenix où elle bossait), soit – et c'est encore pire – parce qu'on se trouve au mauvais endroit au mauvais moment.

Rares sont les suites d'Étrangers assassins qui m'ont emballé (*Saw 2* est l'une des exceptions qui confirment la règle), car elles reposent sur une ambiguïté morale qui me met mal à l'aise. Dans *Les Griffes de la nuit*, Freddy Krueger représente le mal pur – aucun doute sur ce point. Nous le détestons et nous le craignons dès le début, et pourquoi

pas ? C'est un pédophile, un meurtrier et un psychopathe défiguré revenu d'entre les morts. Mais sept séquelles plus tard, aussi grotesque que ça paraisse, c'est devenu un vieux pote.

Lorsque *Freddy contre Jason* est sorti en 2003, nous n'étions plus censés encourager les bons (des ados sans une once de graisse). Ce qui nous enthousiasmait, à mesure que les séquelles s'accumulaient, c'était le nombre grandissant de cadavres. Dans ce cas, on a affaire à des snuff-movies, un point c'est tout. Quand je vais voir ces séquelles, j'espère y trouver du nouveau et je suis souvent frustré. Vous pouvez m'opposer l'excellente suite de *Halloween* par Rob Zombie, mais je vous ferai remarquer que l'histoire de Michael Myers vue par Zombie – collaboration inspirée s'il en fut – n'est pas une séquelle mais un remake. Ce qui nous ramène à la version Iliadis de *La Dernière Maison*, le meilleur concentré d'horreur des temps modernes.

La famille Collingwood – Emma, John et leur fille Mari – est en vacances dans sa maison au bord du lac, laquelle se signale par un sinistre panneau à l'envers où il est écrit LAC AU BOUT DE LA ROUTE. Mari (interprétée avec grâce et courage par Sara Paxton) emprunte la voiture familiale pour aller en ville et rendre visite à son amie Paige (Martha MacIsaac), qui travaille à l'épicerie du coin. Pendant qu'elles papotent, un jeune homme nommé Justin (Spencer Treat Clark) essaie d'acheter un paquet de cigarettes avec un billet de vingt dollars taché de sang. Quand Paige refuse de le lui vendre – il n'a pas de pièce d'identité –, Justin lui propose de l'échanger contre un peu de shit, qui se trouve au motel où il loge avec sa famille.

C'est cette rencontre fortuite qui mène aux terribles événements qui suivent, mais c'est aussi à ce moment-là qu'Iliadis commence à nous réserver des surprises. Clark, que vous vous rappelez peut-être en Ray Junior dans *Mystic River*, interprète tout en nuances le fils d'un maniaque homicide (Garret Dillahunt dans le rôle de Krug). Il suffit de voir le regard fixe et troublant de Clark pour croire au psychopathe dangereux, mais ce que ce regard exprime en réalité, c'est l'état de choc permanent d'un enfant victime d'abus qui est moins le fils de son père que sa victime.

Mari et Paige sont capturées par Krug, sa petite copine Sadie (Riki Lindhome) et son frère Francis (Aaron Paul, rendu célèbre par *Breaking Bad*). À l'issue d'une tentative d'évasion ratée, Paige meurt poignardée et Mari est violée (Krug s'en occupe lui-même après que

Justin a refusé l'invitation de son père à « devenir un homme », puis elle reçoit une balle alors qu'elle tente de gagner à la nage la maison où ses parents attendent son retour. C'est dans cette maison même que Krug et sa bande diabolique cherchent refuge lors d'un soudain orage – une coïncidence, mais crédible vu que c'est Mari qui les a volontairement orientés vers elle. Et c'est ainsi que les Étrangers assassins sont abrités par les aimables parents de la fille qu'ils viennent de violer.

Justin, qui a pris le collier de Mari, le laisse là où il est sûr que ses parents le trouveront. À peu près au moment où Emma Collingwood l'aperçoit, enroulé autour d'une tasse de café, John et elle entendent des coups irréguliers à l'extérieur. C'est Mari, grièvement blessée mais vivante (dans la version originale, elle est tuée après le viol). Elle a réussi à sortir du lac et à ramper jusqu'à la terrasse, et frappe sur le mur de la maison avec un fauteuil à bascule.

Ce qui suit est un festival de vengeance parentale. Maman plonge la tête de Francis dans l'évier de la cuisine, le noyant à moitié, puis lui enfourne le bras dans le broyeur de déchets et actionne celui-ci ; Sadie est abattue dans la salle de bains ; Krug se fait exploser la tête dans le four à micro-ondes après que le père, furibond, par ailleurs chirurgien, l'a paralysé au-dessous de la gorge. Cette ultime touche est la seule erreur du film – en partie parce que la scène est présentée comme un flash-back tandis que la famille traverse le lac pour se sauver, en partie parce que c'est le seul moment où *La Dernière Maison* ressemble à « un film d'horreur comme les autres », et en partie parce que – bon sang de bonsoir – *un four à micro-ondes ne fonctionne pas quand la porte est ouverte !*

La version 2009 de *La Dernière Maison* est le film le plus brutal et le plus intransigeant sorti dans les salles américaines depuis *Henry, portrait d'un serial killer* (qui n'est pas sorti dans beaucoup de salles ; d'abord classé X, il a fait sa carrière sans classification). Le meurtre de Paige et le viol de Mari dans les bois sont particulièrement éprouvants, car ces crimes sont empreints d'un effet de réalité crue absent des abominations de Michael Myers et de Jason Voorhees. Ici, on ne trouve personne dans le public pour encourager les méchants ; lorsque Mari échoue finalement à garder sa culotte de coton blanc et que nous comprenons ce qui va vraiment se passer, nous sommes envahis par la rage et le chagrin (et s'il existe une émotion plus

étrangère que le chagrin à la série *Vendredi 13*, je ne vois vraiment pas ce que c'est). Nous nous identifions pleinement à la victime. Les méchants sont des ordures et ils méritent bien ce qui leur arrive. Ce qu'ils ne méritent pas, c'est une séquelle où ils seront devenus nos *potes*.

L'efficacité même de certains films d'horreur – ceux qui nous montrent l'Étranger assassin dépouillé de ses masques – les condamne à subir les foudres de la critique (Owen Gleiberman, de la revue *Entertainment Weekly*, à qui je livre une chronique tri-hebdomadaire, a gratifié *La Dernière Maison* de la note F), et celui-ci, à l'instar de *Funny Games U.S.*, le remake américain survolté réalisé par Michael Haneke de son film autrichien, a pris une volée de bois vert prévisible. Seul Roger Ebert a paru l'apprécier en partie, louant le travail des acteurs (Dillahun, ainsi qu'il le fait remarquer, ne se contente pas de faire peur ; il construit un personnage), mais négligeant de souligner qu'un acteur se surpasse quand les motivations de son personnage sont crédibles et que les événements décrits par le scénario ont quelque chose d'inéluctable.

La version 1972 de *La Dernière Maison sur la gauche*, écrite et réalisée par Wes Craven, est un film si mauvais qu'il en est presque absurde – genre *Abbott et Costello contre les violeurs*. Les méchants sont des caricatures, l'éclairage est digne d'un film porno américain des temps héroïques, la maman de Mari (Estelle, dans cette version, interprétée par Cynthia Carr) évoque furieusement la chanteuse de country Loretta Lynn et les deux flics de service sont des stéréotypes balbutiants tout droit sortis d'un film comique des années 1930. La scène choc à la tronçonneuse, qui se déroule apparemment dans une salle de jeux lambrissée de sapin (je vous parie que c'était le fleuron de la villa du producteur) est hilarante. L'illustration musicale est une petite merveille : c'est peut-être le seul film traitant de kidnapping, de viol et de meurtre affublé d'une musique de foire guillerette et libre de droits. On entend même un kazoo, instrument que j'ai peine à associer à la terreur. La seule chose positive à dire de ce film, c'est que la carrière de Craven n'a pu que progresser par la suite – il est vraiment parti de très, très bas.

La version Iliadis est à la version originelle ce que l'œuvre d'un peintre en pleine possession de ses moyens est au gribouillis d'un mioche prometteur. Dès la scène d'ouverture – une promenade

onirique dans la forêt –, le travail de Sharone Meir, directeur de la photographie, est splendide et riche de contrastes ; après la scène où Krug massacre les flics qui l'emmenaient en prison, nous basculons dans un univers sous-marin tout de sérénité où Mari flotte sous un nuage de bulles argentées. Nous assistons à un ballet semblable – quoique plus éprouvant – dans la cuisine des Collingwood lorsque la mère de Mari aguiche subtilement l'odieux Francis, espérant le voir baisser sa garde pour qu'elle puisse l'attaquer au couteau de boucher. Dans la version 1972, la scène correspondante, où la maman tente de trancher le zizi du méchant d'un coup de dents, est tout simplement grotesque. Pire, elle est drôle.

J'affirme que si cette *Dernière Maison* avait été libre du fardeau de son infâme prédécesseur – et si on avait eu affaire à un film étranger à sous-titres –, elle aurait eu droit à un succès critique du genre *Répulsion*, *Les Diaboliques* ou *La Rivière du hibou* (le court métrage de Robert Enrico diffusé aux États-Unis dans le cadre de *La Quatrième Dimension*). Dans une certaine mesure, *La Dernière Maison* a souffert de son intransigeance et je pense qu'on lui a aussi refilé l'addition de tous ses infâmes prédécesseurs en plus de celle de sa source d'inspiration. Mais il y a autre chose. Le film d'horreur, c'est une musique qui touche les nerfs plutôt que la cervelle. Et comme la plupart des critiques (Ebert a toujours été une exception à la règle) ont tendance à réagir avec la cervelle et non avec le cœur, il leur arrive d'être amusés (avec une certaine condescendance) par un film de trouille trop grotesque pour être pris au sérieux, mais ils ont tendance à sombrer dans la fureur et l'indignation quand ils tombent sur un film qui joue avec succès des peurs les plus fondamentales. Ce que fait à la perfection *La Dernière Maison*, à l'image du chef-d'œuvre de Hitchcock dans le registre de l'Étranger assassin. Et, tout comme le film d'Iliadis, *Psychose* a eu droit à sa sortie à un chœur presque unanime d'éreintements en règle.

Hélas, la majorité des films d'horreur et des films gore ne valent même pas qu'on leur consacre une analyse foireuse comme celle à laquelle je viens de me livrer, mais ça ne veut pas dire qu'il n'en existe pas qui méritent d'être vus (et revus). Voici une sélection de ceux que j'ai appréciés durant les quinze dernières années :

Une nuit en enfer : un film d'horreur et d'action survitaminé de Robert Rodriguez, avec George Clooney et Quentin Tarantino. Sorti au

milieu des années 1990, le film présente en fait des méchants style 70 contraints de se planquer dans une boîte à strip-tease tenue par des vampires. À côté de ça, la saga *Twilight* paraît insipide.

Scream : une parodie aussi futée que terrifiante de slasher movie, avec un psychopathe au masque inspiré d'Edvard Munch. Écrit par Kevin Williamson. On passe du fou rire à la terreur authentique. À noter, la scène d'ouverture en écho à *Terreur sur la ligne*. Pas le meilleur moment de Drew Barrymore, mais son meilleur film d'horreur.

Mimic : le premier film américain de Guillermo del Toro, une œuvre aussi brillante que complexe qui exploite notre peur des recoins sombres, des mutations environnementales, de la science sans contrôle... et des insectes tueurs qui nous ressemblent. Crédible d'une façon perverse, avec des effets spéciaux géniaux et le jeu épatant de Charles S. Dutton et de Mira Sorvino.

Event Horizon, le vaisseau de l'au-delà : en résumé, un conte d'horreur lovecraftien fortement inspiré par la série britannique *Quatermass*, et réalisé par des Anglais qui plus est. L'intrigue est brouillonne mais les images, saisissantes, distillent une sensation d'horreur transcendante, bien au-delà de l'horizon des événements éponymes (j'ai toujours su que j'arriverais un jour à placer ce terme).

Pi : tourné avec des bouts de ficelle par Darren Aronofsky, ce film racontant la descente dans la folie d'un théoricien des mathématiques (il pense avoir trouvé un nombre à deux cent seize chiffres qui peut lui permettre de s'enrichir en boursicotant) est un précurseur flagrant du *Projet Blair Witch*. En sortant de la salle, je n'étais pas vraiment sûr de ce que j'avais vu, mais un profond malaise m'habitait. Ce truc ne vous lâche pas.

La Fiancée de Chucky : nan ! j'déconne !

Peur bleue : réalisé par Renny Harlin, l'idole des foules, sans doute capable de transformer *Heidi* en film d'action (« Donne-nous la formule secrète ou alors je tue ta biquette ! »), ce film sur les requins transgéniques n'est pas terrible, me direz-vous... jusqu'au moment où, à la surprise générale, l'un des super-squales surgit de son bassin et tranche Samuel L. Jackson en deux ! Yessss ! me suis-je écrié dans la salle, et je chéris tous les films d'horreur capables de me faire réagir comme ça.

Hypnose : Pour ce film, David Koepp, le scénariste-réalisateur,

mérite de figurer au Panthéon. Son adaptation d'*Échos*, un roman de Richard Matheson sorti en 1958, est le récit troublant de ce qui arrive à un brave prolo (Kevin Bacon) lorsqu'il commence à voir des fantômes suite à une séance d'hypnose.

Destination finale : j'adore tous ces films au scénario alambiqué – en somme, une version gore des dessins animés avec Bip-Bip et le Coyote –, mais seul le premier de la série est vraiment terrifiant, avec sa façon d'insister sur le fait que, ouais, on ne peut pas tromper la mort : quand votre heure est venue, elle est venue.

Jeepers Creepers : Le Chant du diable : Victor Salva est un cinéaste troublant et inégal, qui se trimballe un historique gênant – il a été condamné pour abus sexuels sur mineur –, mais ce film autour de l'affrontement entre un frère et une sœur et un tueur en série surnaturel en Floride est proprement terrifiant, excellent à jouer sur la claustrophobie (la scène de la canalisation est géniale). Si vous ne l'avez pas encore vu, précipitez-vous. Si vous l'avez déjà vu, revoyez-le. Mais restez à l'écart de la séquelle, avec ses ados chair à pâté dans l'autocar. C'est de la merde.

La Prophétie des ombres : Richard Gere donne du poids et de l'ambiguïté à cette histoire de journaliste tentant de se remettre de la perte de sa femme (et de déchiffrer les étranges dessins qu'elle a réalisés peu de temps avant de succomber à une tumeur au cerveau). Il est attiré par une ville de Virginie-Occidentale où l'on a signalé toutes sortes de phénomènes étranges, dont des apparitions d'une créature d'un autre monde baptisée l'Homme-Papillon. Les bons films de terreur nous font parfois le même effet que ces rêves sinistres dont nous émergeons juste avant de sombrer dans le cauchemar à l'état pur. Le personnage interprété par Gere ne rencontre jamais l'Homme-Papillon, ce qui n'est pas trop grave ; cette créature – ou cette chose – est d'autant plus terrifiante qu'elle reste dans l'ombre. Ce film m'a rappelé *La Féline*, le chef-d'œuvre de Val Lewton.

Arak Attack, les monstres à huit pattes : pas vraiment terrifiant, mais poilant. Des araignées géantes qui courent à toute vitesse et massacrent tout ce qui bouge. Les acteurs semblent prendre leur pied autant que les spectateurs. On aurait peut-être dû intituler ce film *La Chose qui venait du drive-in*.

28 jours plus tard : un film de zombie enragé (et qui enrage parfois le spectateur), filmé en caméra numérique dans un style m'as-tu-vu

par Danny Boyle, surtout remarquable par sa scène d'ouverture dans un Londres vidé de ses habitants suite à l'intervention d'une ligue de défense des animaux qui a eu la mauvaise idée de lâcher sur le monde une épidémie de morts-vivants. L'influence du *Projet Blair Witch* se fait sentir.

Shaun of the Dead : oui, je sais, c'est une parodie, mais cette fiesta comique signée Simon Pegg & Edgar Wright recèle quelques scènes authentiquement terrifiantes (et quelques scènes gore jouissives). La meilleure séquence mélange horreur et humour en un soufflé délicieusement répugnant, lorsque Shaun ne remarque rien du soulèvement zombie qui se déroule autour de lui. *Nous*, on voit tout, mais ce pauvre Shaun rate systématiquement le type qui se fait mordre quand il tond la pelouse, *et cætera*.

Feux rouges : dans ce film français, un mari alcoolique (Jean-Pierre Darroussin) et son épouse martyrisée (Carole Bouquet) s'engueulent et se séparent en revenant de la colonie de vacances où ils ont déposé leurs gamins. Ce qui suit sur une route de campagne enténébrée est un film d'horreur à double détente aussi fascinant que le *Duel* de Spielberg.

Saw : vous connaissez forcément, mais essayez de le revoir, et vous découvrirez que ça tient aussi la route en tant que polar. *Idem* pour *Saw 2*.

The Jacket : Adrien Brody est génial (ah, ces yeux de cocker !) dans cette histoire d'un vétérinaire devenu le sujet d'expérience d'un savant fou. Enfermé dans un casier de morgue, il est catapulté quinze ans dans l'avenir. Un film intense, plein d'effroi et du pressentiment de la tragédie.

Le Labyrinthe de Pan : la dure réalité que vit Ofelia (la guerre civile espagnole) et sa fuite dans un monde fantastique peuplé de faunes et de monstres se mêlent à la perfection dans ce film exceptionnel de Guillermo del Toro. Une fois qu'on l'a vu, on ne peut plus oublier l'Homme pâle et sans yeux (cauchemar enfantin par essence) qui manque de capturer et de dévorer Ofelia avant qu'elle ait pu regagner – au moins pour un temps – le monde réel.

The Descent : si j'avais dû choisir un autre film à analyser en profondeur, ç'aurait été celui-ci. Six femmes partent en expédition dans une grotte et tombent sur une race de créatures non humaines (qui ressemblent à l'Homme pâle de del Toro, maintenant que j'y

pense). Si le film résonne en nous, c'est grâce à l'interaction entre ces femmes – les ressentiments (et les secrets) bien réels qui macèrent en elles rendent les monstres plus crédibles que dans la majorité des films d'horreur. Je n'arrête pas de le répéter : quand un film d'horreur est réussi, ce n'est pas parce que les effets spéciaux, et encore moins les monstres, nous terrifient. Si les personnages nous accrochent, le film est un succès... et nous permet de réaffirmer notre décence fondamentale.

Des serpents dans l'avion : ce n'est que mon opinion, mais si vous n'avez pas aimé ce film, qu'est-ce qui vous prend de lire ce bouquin ?

Hitcher (2007) : on ne fera jamais mieux que Rutger Hauer dans l'original, mais voilà un oiseau rare : un remake qui fonctionne. Et Sean Bean est excellent dans le rôle créé par Hauer. Avons-nous vraiment besoin de ce film ? Non. Mais c'est fantastique qu'on l'ait tourné, et le thème existentiel de nombre de films d'horreur – des choses horribles arrivent à de braves gens n'importe quand – n'a jamais été exposé avec autant de clarté.

Chambre 1408 : John Cusack est admirable dans le rôle de l'écrivain cynique qui ne croit pas au surnaturel et qui découvre l'existence d'un monde invisible grouillant d'horreurs qui dépassent l'imagination. Une plongée dans la folie unique dans les annales du cinéma. Et la chambre 1408 de l'hôtel Delphin est plus terrifiante que toutes les chambres réunies de l'hôtel Overlook de Kubrick. En négligeant de récompenser le travail de Cusack, le jury des Oscars a de nouveau prouvé qu'un grand acteur n'est presque jamais récompensé quand il joue dans un film d'horreur. Kathy Bates, dans *Misery*, est l'exception qui confirme la règle.

The Mist : la fin vous brisera le cœur... comme la vie, en fin de compte. Frank Darabont a une vision de l'Enfer totalement sans concession. Si vous voulez du sirupeux, le cinéma hollywoodien sera ravi de vous en servir dans votre multiplexe, croyez-moi, mais si vous cherchez du réel, c'est par ici que ça se passe. Darabont aurait pu disposer d'un plus gros budget s'il avait ajouté un épilogue genre « rassurez-vous, tout va bien », mais il a refusé. Son courage et son intégrité éclatent dans chaque scène.

Funny Games : déjà évoqué plus haut, mais si vous aimez le genre et ne l'avez pas encore vu, allez-y – pour la simple raison qu'il met le genre sens dessus dessous. Quand les choses ne se passent pas

conformément au plan des méchants psychopathes, l'un d'eux décide de... eh bien, vous verrez. Qu'il me suffise de dire que ce film viole les lois de la réalité, et que c'est toujours une bonne chose.

Les Ruines : le scénario que Scott B. Smith a tiré de son roman n'est pas tout à fait aussi terrifiant que celui-ci, mais l'inquiétude et l'angoisse croissent à mesure que le spectateur comprend que personne ne s'en sortira. Avec ses interprètes quasiment inconnus, c'est le film idéal pour un double programme de Halloween avec *L'Armée des morts* de Snyder.

The Strangers : inquiétude et horreur savamment orchestrées en crescendo à mesure qu'un jeune couple (Liv Tyler et Scott Speedman) subit les assauts d'un trio de psychopathes masqués. Ça commence en douceur, ça passe du malaise à la terreur et de là à l'horreur. De la même classe que *Jeepers Creepers : Le Chant du diable*, mais en plus existentiel : pourquoi ça arrive ? Parce que. Comme le cancer, l'AVC ou un type qui roule à contresens sur la voie rapide à cent quatre-vingts kilomètres-heure.

Ces films ne sont peut-être pas vos préférés, nous ne réagissons pas tous à la peur avec la même intensité. Ce que j'essaie de dire – et de montrer par l'exemple –, c'est que l'horreur au cinéma est une forme d'art puissante et qu'il se passe bien plus sous la surface que ce que l'œil en perçoit immédiatement. D'où les joies troubles du genre. Et la prochaine fois que vos parents ou votre cher et tendre vous demandent pourquoi vous tenez à aller voir ces conneries, dites-leur ceci : « C'est Stephen King qui m'y encourage. Il m'a dit de rechercher les meilleurs, ceux qui s'adressent à ce qu'il y a de bon dans le cœur humain. »

Et aussi à ce qu'il y a de mauvais, bien sûr. Parce que c'est à ça qu'il faut faire gaffe.

Stephen King
Fangoria, janvier-février 2010

AVANT-PROPOS DE L'ÉDITION DE 1983

Environ deux mois après avoir commencé de bosser sur *Anatomie de l'horreur*, j'en ai parlé à un de mes amis de la côte Ouest, également amateur d'histoires et de films d'horreur. Je pensais qu'il serait ravi. Au lieu de quoi, il m'a jeté un regard d'horreur absolue et m'a traité de cinglé.

« Pourquoi ? j'ai demandé.

– Offre-moi une bière et je vais te le dire », a-t-il répondu.

Je lui ai offert une bière. Il en a bu la moitié puis s'est penché vers moi par-dessus la table, l'air mortellement sérieux.

« C'est cinglé parce que les fans vont te tomber sur le râble, a-t-il dit. Tu raconteras autant de conneries que de trucs attestés. Et *aucun* de ces types ne te tapotera la tête quand tu auras vu juste ; ils te rendront dingue en soulignant toutes tes erreurs. Tu crois vraiment pouvoir trouver du matériel de recherche sur *Massacre à la tronçonneuse* ? Où tu vas le chercher ? Dans le *New York Times* ? Je rêve.

– Mais...

– La moitié des gens que tu intervieweras te diront une chose ; l'autre moitié te dira le contraire. Bon Dieu, même si tu vas voir Roger Corman pour qu'il te parle des acteurs de ses films des années 1950, il se plantera, parce qu'il tournait la plupart de ses films en trois semaines !

– Mais...

– Et je vais te dire autre chose. La moitié des trucs que tu *liras* seront des conneries, parce que les types qui aiment le genre sont exactement comme toi et moi. En un mot : cinglés.

– Mais...

– Et tes propres *souvenirs* te joueront des tours. Laisse tomber. Tu vas merder dans les grandes largeurs et les fans te démoliront parce que c'est pour ça que ce sont des fans. Laisse tomber et écris un nouveau roman. Mais d'abord, offre-moi une autre bière. »

Je lui ai offert une autre bière, mais je n'ai pas laissé tomber, comme vous le voyez. Cependant, comme je n'avais pas oublié ses objections, dans l'avant-propos du bouquin, j'ai invité mes fans à m'écrire afin de corriger mes erreurs. Les réponses ne sont pas arrivées par milliers, mais mon ami prophète de malheur ne se trompait pas vraiment ; il y en avait des *centaines*. Ce qui nous amène à Dennis Etchison.

Dennis Etchison est un *autre* fan d'horreur de la côte Ouest. De taille moyenne, le plus souvent barbu, un bel homme d'une façon tellement atypique pour un Angelino que c'en est rafraîchissant. Par ailleurs drôle, aimable et intelligent. Il a de grandes connaissances en matière de littérature d'horreur et de plus grandes encore pour ce qui est des films d'horreur, les bons comme les pires. C'est aussi un sacré écrivain et, si vous n'avez pas lu *Les Domaines de la nuit*¹, son recueil de nouvelles, vous avez raté une des grandes réussites de notre genre si spécial (et non, je n'en parle pas dans ces pages puisqu'il est paru après 1980). Ces nouvelles ne se contentent pas d'être bonnes ; elles sont toutes passionnantes, sans exception, et pour certaines authentiquement géniales, du même calibre que, par exemple, *La Belle qui vous fait signe*² d'Oliver Onions. L'édition grand format était à tirage limité, mais il y aura bientôt une édition de poche – et je vous conseille d'aller en courant à la librairie la plus proche de chez vous pour en acheter un exemplaire dès qu'il sera disponible. Et, non, je ne suis pas payé pour faire de la pub ; ça vient du cœur.

Bref, Kirby McCauley m'a suggéré que Dennis serait le candidat idéal pour passer *Anatomie de l'horreur* au peigne fin en vue de l'édition de poche. J'ai demandé à Dennis s'il acceptait ce boulot et il m'a dit que oui. Le même jour, je lui ai envoyé par Federal Express mon paquet de courrier marqué « tu as merdé ». Et je suis d'avis que Dennis m'a rendu un fier service – ainsi qu'à tous ceux qui se soucient d'exactitude même dans un genre aussi ténébreux que l'horreur. Cette édition est nettement plus rigoureuse que l'édition originale, et c'est grâce à Dennis Etchison – ainsi qu'à tout un bataillon de fans d'horreur. Je tenais à ce que vous le sachiez, tout comme je tenais à remercier mon pote de m'avoir donné un coup de peigne et d'avoir rajusté ma chemise.

Mesdames et messieurs, Dennis Etchison – applaudissez-le, voulez-vous ? Il m'a donné un sacré coup de main.

Stephen King,
Juin 1983

AVANT-PROPOS DE L'ÉDITION ORIGINALE

Le livre que vous tenez entre les mains résulte d'un coup de téléphone que j'ai reçu en novembre 1978. À cette époque, j'enseignais l'écriture et la littérature à l'Université du Maine à Orono tout en travaillant, durant les heures de loisir dont je disposais, à la version définitive d'un roman intitulé *Charlie*, paru depuis quelque temps au moment où vous lisez ces lignes. Mon correspondant n'était autre que Bill Thompson, l'homme qui avait édité mes cinq premiers livres (*Carrie*, *Salem*, *Shining*, *Danse macabre*¹ et *Le Fléau*) entre 1974 et 1978. En outre, Bill Thompson, qui travaillait alors pour Doubleday, avait été le premier représentant du monde de l'édition new-yorkaise à lire mes œuvres de jeunesse avec intérêt et sympathie. Il avait été pour moi ce premier contact que tant d'écrivains débutants espèrent... et trouvent si rarement.

Doubleday et moi nous étions séparés après la publication du *Fléau*, et Bill avait également quitté la maison, devenant responsable éditorial chez Everest House, l'éditeur américain du présent ouvrage. Comme nous nous étions liés d'amitié au fil de nos années de collaboration, nous étions restés en contact, partageant de temps en temps un déjeuner... ou une beuverie. La plus mémorable s'est déroulée en juillet 1978, le soir où nous avons regardé la retransmission télévisée d'une finale de base-ball dans un pub irlandais de New York où la bière coulait à flots. L'enseigne placardée au-dessus du bar proclamait : HAPPY HOUR POUR LES LÈVE-TÔT DE 8 H À 10 H. Durant cette plage horaire, toutes les consommations étaient affichées à 50 cents. Quand j'ai demandé au barman quel genre de clients pouvait débarquer à huit heures du matin pour boire un rhum collins ou un gin rickey, il m'a regardé d'un œil torve, s'est essuyé les mains à son tablier et m'a répondu : « Des étudiants... comme vous. »

Donc, en ce mois de novembre, peu de temps après Halloween, Bill m'a appelé et m'a dit : « Pourquoi n'écrirais-tu pas un bouquin sur le

phénomène de l'horreur tel que tu le perçois ? Les livres, les films, la radio, la télé, tout le bazar. On le fera ensemble si tu veux. »

Cette idée me paraissait à la fois séduisante et terrifiante. Séduisante parce que je ne compte plus les fois où on m'a demandé pourquoi j'écrivais ce genre de bouquins, pourquoi les gens avaient envie de les lire, pourquoi ils allaient voir des films de cet acabit – bref : pourquoi ils étaient prêts à payer pour avoir peur, ce qui semble en effet paradoxal. J'avais consacré à ce sujet pas mal de conférences et pas mal d'essais (y compris une introduction plutôt longue à mon premier recueil de nouvelles), et l'idée de produire une Déclaration Définitive me paraissait fort attirante. Ensuite, me disais-je, il me suffirait de répondre aux curieux : « Si vous voulez savoir ce que je pense de l'horreur, j'ai pondu un livre là-dessus. Lisez-le. C'est ma Déclaration Définitive sur les mécanismes du genre. »

Terrifiante parce que ce boulot allait sans doute me prendre plusieurs années, voire plusieurs décennies. Si je devais commencer par Grendel² et sa maman, et suivre ensuite un plan chronologique, même la version condensée du *Reader's Digest* nécessiterait quatre forts volumes.

Bill me rétorqua que je devais me limiter aux trente dernières années, tout en me ménageant la possibilité d'explorer les origines du genre. « Je vais y réfléchir », lui ai-je dit, et j'y ai réfléchi. J'y ai réfléchi un bon moment. Jamais je n'avais tenté d'écrire un livre théorique et cette perspective m'intimidait. L'idée même d'avoir à dire *la vérité* m'intimidait. Une œuvre de fiction, après tout, n'est qu'un catalogue de mensonges... ce qui explique pourquoi les puritains ne sont jamais parvenus à tolérer la fiction. Quand un romancier se retrouve coincé, il lui suffit d'inventer quelque chose ou de revenir en arrière d'une ou deux pages pour changer quelque chose. Mais l'essayiste est obligé de s'assurer de la validité des faits, de la rigueur de la chronologie, de l'orthographe des noms propres... et en plus de ça, le malheureux est contraint de se mettre en avant. Le romancier, lui, peut rester caché ; contrairement à l'acteur ou au musicien, il peut se promener dans la rue sans être reconnu. Telles des marionnettes, ses personnages occupent le devant de la scène pendant qu'il reste peinard en coulisses. L'essayiste n'est malheureusement que trop visible.

Mais cette idée était bougrement séduisante. Je commençais à

comprendre ce que ressentent les cinglés qui prêchent dans Hyde Park lorsqu'ils installent leur caisse à savon et se préparent à monter dessus. Je voyais déjà les centaines de pages que j'allais noircir de mes délires passionnés... « Et en plus, on va me payer ! » m'exclamai-je en gloussant et en me frottant les mains. Je préparais déjà pour le semestre suivant un cours intitulé « Les Thèmes de la littérature fantastique ». Et on me donnait l'occasion de parler d'un genre que j'adore, une aubaine qu'on n'offre que rarement aux auteurs de littérature populaire.

À propos de ce cours sur les thèmes de la littérature fantastique : le soir où Bill m'a appelé, j'étais assis à la table de la cuisine, une canette à la main, en train d'essayer d'en rédiger le programme, et confiant à ma femme que j'allais bientôt passer plusieurs heures à parler en public d'un sujet que je n'avais jusque-là abordé que de façon instinctive. Bien que nombre des films et des livres commentés ici fassent désormais l'objet de cours universitaires, je les avais lus, vus et analysés par mes propres moyens, sans le secours de manuels ou de cours photocopiés pour guider mes réflexions. Apparemment, j'allais bientôt avoir l'occasion de découvrir mes pensées pour la première fois.

Cette phrase peut sembler étrange. Un peu plus loin, j'affirme qu'aucun de nous ne sait ce qu'il pense d'un sujet donné tant qu'il n'a pas couché ses idées sur le papier ; de même, je crois sincèrement que nous ne savons pas grand-chose de nos pensées tant que nous ne les avons pas soumises à l'examen de personnes au moins aussi intelligentes que nous. Alors, oui, l'idée de pénétrer dans cette salle de classe de Barrows Hall m'angoissait et, cette année-là, j'ai passé une bonne partie de mes vacances de rêve à Saint-Thomas à réfléchir à l'humour dans le *Dracula* de Bram Stoker et à la paranoïa dans *L'Invasion des profanateurs* de Jack Finney³.

Durant les jours qui ont suivi l'appel de Bill, je me suis persuadé que si ma série de causeries sur le fantastique (je n'aurais pas l'outrecuidance de les qualifier de cours magistraux) devait être bien reçue – par les étudiants autant que par moi-même –, alors l'idée d'écrire un bouquin sur le sujet en constituerait un prolongement logique. Finalement, j'ai rappelé Bill et je lui ai dit que j'allais tenter le coup. Et c'est ce que j'ai fait.

Tout ceci pour remercier Bill Thompson, qui a eu l'idée de ce livre.

C'était et ça reste une bonne idée. Si vous aimez le bouquin, remerciez Bill, qui l'a imaginé. Si vous ne l'aimez pas, engueulez l'auteur, qui aura tout gâché.

Et je souhaite également remercier la centaine d'étudiants qui m'ont écouté avec patience (et indulgence) pendant que je mettais mes idées en forme. Grâce à ces fameuses causeries, nombre de ces idées ne m'appartiennent plus en propre, car les réactions de mes élèves m'ont parfois incité à les modifier, à les défendre, voire à les abandonner.

Durant l'année universitaire, Burton Hatlen, professeur de littérature à l'Université du Maine, nous a rejoints pour venir nous parler du *Dracula* de Bram Stoker, et vous constaterez que ce livre doit beaucoup à son concept de l'horreur comme courant de l'océan mythique dans lequel baigne notre inconscient collectif. Merci, Burt.

Mon agent littéraire, Kirby McCauley, fan de fantastique et citoyen du Minnesota, mérite des remerciements pour avoir relu le manuscrit de ce livre, y avoir repéré plusieurs erreurs, disputé plusieurs jugements... et pour avoir passé plusieurs heures au Plaza Hotel de New York en compagnie de votre serviteur afin de dresser la sélection de films d'horreur sortis entre 1950 et 1980 qui forme l'Appendice I. Je lui dois encore des remerciements pour bien d'autres raisons, mais ceci est une autre histoire.

En outre, j'ai utilisé durant l'écriture de ce bouquin de nombreux ouvrages de référence que je me suis efforcé de mentionner dans le corps du texte, mais je tiens à souligner que certains d'entre eux m'ont été d'une utilité inestimable : *An Illustrated History of the Horror Film* (Capricorn Books, 1968), l'ouvrage fondateur de Carlos Clarens ; le guide épisode par épisode de *La Quatrième Dimension*, paru dans la revue *Starlog* ; *The Science Fiction Encyclopedia*, dirigée par Peter Nicholls, qui m'a bien aidé à débroussailler (peu ou prou) la bibliographie de Harlan Ellison et les programmes de la série *Au-delà du réel* ; plus d'autres ouvrages moins connus que mes vagabondages théoriques m'ont amené à consulter.

Enfin, je me dois de remercier les écrivains – notamment Ray Bradbury, Harlan Ellison, Richard Matheson, Jack Finney, Peter Straub et Anne Rivers Siddons – qui ont eu l'amabilité de répondre à mes questions et de me donner des informations sur la genèse des œuvres ici abordées. Leurs voix donnent à ce livre une dimension

supplémentaire dont l'absence aurait été catastrophique.

Je crois bien que c'est tout... à part une chose : n'allez pas croire que je considère ce livre comme dénué de toute imperfection. Je suis sûr qu'il y reste encore plein de bourdes, en dépit de mes soins vigilants ; espérons seulement qu'elles ne sont ni trop graves ni trop nombreuses. Si vous en repérez une, j'espère que vous m'écrirez un petit mot pour qu'on puisse rectifier les prochaines éditions. Et puis, vous savez, j'espère que vous allez bien vous amuser avec ce bouquin. Lisez-le par bribes ou dévorez-le de la première à la dernière page, mais amusez-vous bien. C'est pour ça que je l'ai écrit, comme j'ai écrit mes romans. Peut-être y trouverez-vous quelque chose qui vous fera réfléchir, rire aux éclats ou entrer dans une colère noire. Toutes ces réactions me paraissent satisfaisantes. Mais si vous vous emmerdez, ça me fera de la peine.

Pour moi, l'écriture de ce livre a été à la fois exaltante et exaspérante, tantôt un plaisir et tantôt une corvée. Par conséquent, si vous décidez de vous promener dans ses pages, vous risquez d'être secoué de temps en temps par les cahots de la route. Mais j'espère que vous constaterez, tout comme moi, que le voyage méritait d'être fait.

Stephen King,
Center Lovell, Maine

CHAPITRE 1

4 OCTOBRE 1957. L'INVITATION À LA DANSE

1

Pour moi, la terreur – la véritable terreur, par opposition aux démons et aux croque-mitaines qui pouvaient vivre dans mon esprit – est née un bel après-midi d'octobre 1957. Je venais d'avoir dix ans. Et, circonstance des plus appropriées, je me trouvais dans une salle de cinéma : le Stratford Theater, situé dans le centre-ville de Stratford (Connecticut).

Le film qu'on montrait ce jour-là était et est encore un de mes préférés, et le fait que ce soit lui que j'aie choisi de voir – plutôt qu'un western avec Randolph Scott ou un film de guerre avec John Wayne – n'est pas moins approprié. Ce samedi où naquit la véritable terreur, je regardais *Les soucoupes volantes attaquent*, avec en vedette Hugh Marlowe, un acteur surtout connu à l'époque pour avoir interprété le fiancé xénophobe que Patricia Neal finissait par larguer dans *Le jour où la Terre s'arrêta* – un film de science-fiction un peu plus ancien et beaucoup plus rationnel.

Dans *Le jour où la Terre s'arrêta*, un extraterrestre nommé Klaatu (Michael Rennie dans un survêtement intergalactique d'un blanc étincelant) atterrit en plein centre de Washington à bord de sa soucoupe volante (laquelle, lorsqu'elle est énergisée, brille comme un de ces Jésus en plastique qu'on vous donnait dans le temps au catéchisme pour vous récompenser d'avoir appris par cœur des versets de la Bible). Klaatu descend de sa passerelle et s'immobilise, fixé par plusieurs regards horrifiés et par une bonne centaine d'armes à feu. C'est une scène de tension mémorable, que le souvenir ne fait que rendre plus attachante – le genre de scène qui transforme les gens comme moi en mordus de cinéma. Klaatu commence à tripoter un genre de gadget – si mes souvenirs sont bons, ça ressemblait à une tondeuse à gazon miniature – et un soldat à l'index trop nerveux lui tire une balle dans le bras. Bien entendu, on apprendra par la suite

que ce gadget était un cadeau destiné au Président. Rien à voir avec un rayon de la mort ; un simple anticancer interstellaire.

C'était en 1951. Mais ce samedi après-midi, six ans plus tard, les occupants des soucoupes volantes étaient nettement moins sympathiques. Là où Michael Rennie composait un Klaatu à la noblesse empreinte de tristesse, ces extraterrestres-là ressemblaient à des arbres vivants extrêmement maléfiques, avec un corps flétri et tortueux et un visage de vieillard irascible.

Plutôt que d'apporter un anticancer au Président, comme un ambassadeur entrant dans ses fonctions qui souhaite témoigner de l'estime de sa patrie pour un pays ami, les occupants de ces soucoupes volantes apportent des rayons de la mort, des dégâts considérables et éventuellement la guerre totale. Le tout – et en particulier la destruction de Washington – rendu de façon merveilleusement réaliste par Ray Harryhausen, un technicien des effets spéciaux qui allait au cinéma avec un certain Ray Bradbury quand il était gamin.

Klaatu est venu tendre la main de l'amitié et de la fraternité. Il propose aux peuples de la Terre d'adhérer à un genre d'O.N.U. interstellaire – à condition que nous puissions renoncer à la fâcheuse habitude que nous avons de nous exterminer les uns les autres. Les extraterrestres des *Soucoupes volantes attaquent* n'ont qu'un seul but : la conquête ; ils forment la dernière armada d'une planète mourante, incroyablement vieille et avide, et ils ne sont pas en quête de paix mais de pillage.

Le jour où la Terre s'arrêta est un oiseau rare : c'est un authentique film de science-fiction. Les créatures millénaires des *Soucoupes volantes attaquent* sont les émissaires d'une espèce cinématographique bien plus répandue : le film d'horreur. Pas question pour eux de proférer des stupidités du genre : « C'était un cadeau pour votre Président » ; ces types-là descendent sur Cap Canaveral où Hugh Marlowe dirige le Projet Skyhook et commencent à foutre la merde.

Je pense que c'est dans le fossé séparant ces deux philosophies qu'a été semée la graine de la terreur. S'il existe une ligne de force entre ces idées diamétralement opposées, c'est presque certainement là que la terreur a germé.

Car soudain, alors qu'arrivait la dernière bobine du film et que les soucoupes se préparaient à attaquer la Capitale de notre Grande Nation, tout s'est arrêté. L'écran est devenu noir. La salle était pleine

de gosses, mais presque personne n'a protesté. Si vous n'avez pas oublié les séances de cinéma de votre folle jeunesse, vous savez qu'une bande de gamins dispose d'un abondant répertoire pour exprimer son désagrément lorsque le film est interrompu ou tarde à démarrer : on tape des mains ; on entonne un des célèbres chants tribaux de l'enfance : « On-veut-le-film ! On-veut-le-film ! On veut-le-film ! » ; on lance des paquets de bonbons sur l'écran ; on transforme les boîtes de pop-corn en clairons. Si un des petits monstres a gardé des pétards de la dernière fête nationale, il saisira l'occasion pour les sortir de sa poche, les soumettre à l'approbation admirative de ses copains, puis il les allumera et les jettera dans l'assistance.

Il ne s'est rien produit de tel cet après-midi d'octobre. Le film n'était pas cassé ; on avait tout simplement éteint le projecteur. Puis les lumières se sont allumées dans la salle, ce qui était tout bonnement inouï. Et nous avons tous regardé autour de nous, clignant des yeux comme des taupes subitement exposées à la lumière du jour.

Le gérant de la salle est apparu sur la scène et a levé les mains pour demander le silence – un geste parfaitement superflu. Six ans plus tard, en 1963, j'ai repensé à cette scène lorsque, un vendredi de novembre, le chauffeur de notre car scolaire nous a dit que le Président venait d'être abattu à Dallas.

2

S'il y a bien une vérité concernant la danse macabre, c'est la suivante : les romans, les films, les dramatiques télé et radio – et même les bandes dessinées – qui relèvent de l'horreur fonctionnent toujours sur deux niveaux.

Le premier est celui du haut-le-cœur pur et simple : quand Regan vomit sur le visage du prêtre ou se masturbe avec un crucifix dans *L'Exorciste*, ou quand l'horrible monstre aux allures d'écorché de *Prophecy*, le film de John Frankenheimer, mord à belles dents dans la tête du pilote d'hélicoptère. Cette tactique peut être employée avec divers degrés de finesse artistique, mais elle est toujours présente.

Mais il existe un autre niveau, beaucoup plus puissant, où l'horreur peut être comparée à une danse – une quête dynamique et cadencée.

Et l'objet de cette quête, c'est le lieu où vous-même, lecteur ou spectateur, vivez à votre niveau le plus primitif. L'œuvre d'horreur ne s'intéresse pas aux meubles civilisés de notre vie. Elle traverse en dansant les pièces que nous avons soigneusement meublées et décorées, et dont chaque élément exprime – du moins l'espérons-nous – notre personnalité socialement acceptable et plaisamment éclairée. L'œuvre d'horreur cherche un autre lieu, une pièce qui ressemble tantôt à la tanière secrète d'un gentleman victorien, tantôt à la salle des tortures de l'Inquisition espagnole... mais peut-être plus fréquemment à la caverne fruste et mal dégrossie d'un homme de l'âge de la pierre.

L'œuvre d'horreur est-elle une œuvre d'art ? Lorsqu'elle fonctionne à ce second niveau, elle n'est jamais autre chose ; elle accède au statut d'œuvre d'art tout simplement parce qu'elle est en quête de quelque chose qui transcende l'art, qui est antérieur à l'art : ce que j'appellerais des points de pression phobiques. Un bon récit d'horreur vous atteindra au centre même de votre vie et trouvera la porte secrète de la pièce que vous croyiez être le seul à connaître – comme nous l'ont fait remarquer Albert Camus et Billy Joel, l'Étranger nous met mal à l'aise... mais nous adorons revêtir son visage en secret.

Les araignées vous font peur ? Bien. On va vous en donner, des araignées, comme dans *Tarantula*, *L'homme qui rétrécit* et *L'Horrible Invasion*. Et les rats ? Dans le roman de James Herbert qui porte ce titre¹, vous les sentirez ramper sur vous... et vous dévorer vivant. Et quel effet vous font les serpents ? Ou les espaces clos ? Les hauteurs ? Ou... tout ce que vous voudrez.

Les livres et les films étant des mass media, le domaine de l'horreur a eu souvent l'occasion de se montrer plus efficace que ces phobies au cours des trente dernières années. Durant cette période (et, à un moindre degré, durant les soixante-dix ans et quelques qui l'ont précédée), l'horreur est souvent parvenue à localiser des points de pression phobiques à l'échelon national, et les livres et les films qui ont connu le plus de réussite semblent presque toujours exprimer des peurs qui sont partagées par un vaste échantillon de la population. De telles peurs, qui relèvent plus souvent de la politique, de l'économie et de la psychologie que du surnaturel, donnent aux meilleures œuvres d'horreur une touche plaisamment allégorique – d'un type d'allégorie qui semble particulièrement convenir à la plupart des cinéastes. Peut-

être parce qu'ils savent que, si la situation commence à devenir vraiment trop désespérée, ils ont toujours la possibilité de faire sortir le monstre des ténèbres où il se tapissait.

Nous n'allons pas tarder à retrouver Stratford (Connecticut) en 1957, mais avant ça, permettez-moi de suggérer que, parmi les films des trois dernières décennies à s'être montrés les plus habiles à localiser un point de pression, figure *L'Invasion des profanateurs de sépultures* de Don Siegel. Un peu plus loin, nous parlerons du roman dont il est tiré – et Jack Finney, son auteur, aura aussi son mot à dire –, mais pour l'instant, jetons un bref coup d'œil au film.

On ne trouve rien de vraiment horrible dans *L'Invasion des profanateurs de sépultures* de Don Siegel^{*1} ; on n'y voit aucun extraterrestre flétri et maléfique, aucune monstruosité dissimulée sous le masque de la banalité. Les hommes-cosses sont juste un peu différents, voilà tout. Un peu distraits. Un peu négligés. Bien que Finney n'insiste guère sur ce point dans son livre, il suggère néanmoins que ce qu'il y a de plus horrible chez « eux », c'est qu'ils sont dépourvus du sens esthétique le plus élémentaire. Peu importe que ces usurpateurs extraterrestres ne soient pas en mesure d'apprécier *La Traviata* ou *Moby Dick*, ni même une belle peinture de Norman Rockwell en couverture du *Saturday Evening Post*. Bien sûr, c'est un peu inquiétant, mais – mon Dieu ! – ils ne daignent même pas tondre la pelouse, ni remplacer le carreau que le gamin des voisins a cassé en jouant au base-ball. Ils ne repeignent pas leur maison quand la peinture commence à s'écailler. Les routes menant à Mill Valley, nous dit-on, ont tellement d'ornières et de nids-de-poule que les commerçants qui approvisionnent la ville – qui insufflent à ses poumons municipaux l'atmosphère bienfaisante du capitalisme, pourrait-on dire – ne prendront bientôt plus la peine de s'y rendre.

Le premier niveau, celui du haut-le-cœur, est efficace, mais c'est ce second niveau de l'horreur qui nous permet souvent de ressentir cette vague angoisse qui déclenche la chair de poule. Au fil des ans, *L'Invasion des profanateurs de sépultures* a donné la chair de poule à pas mal de gens, et on a attribué toutes sortes de significations profondes au film de Siegel. On l'a considéré comme une œuvre antimaccarthyste jusqu'au jour où quelqu'un a fait remarquer que les opinions politiques de Siegel ne pouvaient guère être qualifiées de gauchisantes. Puis on l'a vu comme une illustration du slogan « Plutôt

mort que rouge ». À mon humble avis, cette interprétation colle davantage au film, à la fin duquel on voit Kevin McCarthy en plein milieu d'une autoroute en train de crier : « Ils sont déjà là ! Ça va être votre tour ! » à des automobilistes qui foncent sans lui prêter attention. Mais, franchement, je ne pense pas que Siegel ait eu des intentions politiques quand il a tourné son film (et vous verrez un peu plus loin que Jack Finney partage mon avis) ; je crois qu'il l'a tourné pour s'amuser, tout simplement, et que cette signification sous-jacente... est arrivée toute seule.

Ce qui ne signifie pas pour autant que *L'Invasion des profanateurs de sépultures* soit dénuée de tout élément allégorique ; je souhaite simplement suggérer que ces points de pression, ces terminaux de la peur, sont si profondément enfouis et cependant si vitaux que nous y puisons comme à un puits artésien : tout en disant une chose à voix haute, nous en murmurons une autre. La version que Philip Kaufman a donnée du roman de Finney est agréable (quoique, pour être franc, pas tout à fait aussi agréable que celle de Siegel), mais la nature de ce murmure a entièrement changé : Kaufman semble vouloir faire une satire féroce de l'égoïsme des années 1970 (« Je suis formidable, tu es formidable, plongeons dans le jacuzzi et massons nos si précieuses consciences. »). Tout ceci pour suggérer que, bien que les mauvais rêves du subconscient collectif puissent changer d'une décennie à l'autre, le conduit qui permet de s'alimenter à ce puits onirique jouit d'une vitalité permanente.

Je pense que c'est là qu'est la véritable danse macabre : dans ces moments remarquables où le créateur d'une histoire d'horreur réussit à unir le conscient et le subconscient grâce à une idée puissante. J'estime que Siegel y est parvenu avec plus de succès que Kaufman, mais tous deux n'en ont eu la possibilité que grâce à Jack Finney, qui avait creusé le puits où ils ont trouvé leur eau.

Et on dirait bien que ceci nous ramène à Stratford et à ce bel après-midi d'automne 1957.

3

Nous restions assis comme des mannequins de cire, les yeux fixés sur le gérant. Il avait l'air pâle et angoissé – mais peut-être était-ce dû

aux feux de la rampe. On se demandait quel genre de catastrophe avait pu l'obliger à stopper la projection juste au moment où le film atteignait cette apothéose de toute séance du samedi qui se respecte, « le meilleur passage ». Et lorsqu'il prit la parole, ce fut d'une voix tremblante qui n'avait vraiment rien de rassurant.

« Je voulais vous dire, déclara-t-il, que les Russes viennent de placer un satellite spatial en orbite autour de la Terre. Ils l'ont appelé... *Sputnik*. »

Cette information fut accueillie par un silence absolu, sépulcral. La salle était figée, une salle pleine de gamins et de gamines typiques des années 1950, aux cheveux coupés en brosse, réunis en queue-de-cheval ou gominés dans le style blouson noir, vêtus de tee-shirts, de jupes plissées ou de jeans reprisés, portant parfois au doigt une bague à l'insigne de Captain Midnight ; des gamins et des gamines qui venaient de découvrir Chuck Berry et Little Richard grâce à la seule station radio de New York diffusant du rythm and blues noir, dont on captait les émissions tard le soir comme des messages venus d'une autre planète. Nous avions grandi en regardant *Captain Video*² et en lisant *Terry et les Pirates*³. Les bandes dessinées nous avaient montré Combat Casey en train de casser du Nord-Coréen en quantité invraisemblable. La télévision nous avait montré Richard Carlson en train de capturer des milliers d'espions communistes dans *I Led Three Lives*. On avait dépensé vingt-cinq cents pour voir Hugh Marlowe dans *Les soucoupes volantes attaquent* et voilà qu'on recevait cette sinistre nouvelle dans les dents en guise de bonus.

J'ai conservé un vif souvenir de la suite : cet horrible silence fut soudain brisé par une voix suraiguë – garçon ou fille, je l'ignore –, une voix au bord des larmes mais également emplie d'une terrifiante colère : « Oh, montre-nous le film, espèce de menteur ! »

Le gérant ne daigna même pas se tourner vers le fauteuil d'où venait cette voix, et c'était bien le plus horrible de l'histoire. C'était une preuve. Les Russes nous avaient battus dans la course à l'espace. Quelque part au-dessus de nos têtes, émettant son bip-bip triomphant, se trouvait un ballon électronique fabriqué et lancé derrière le Rideau de fer. Ni Captain Midnight⁴ ni Richard Carlson⁵ (qui, ironie du sort, était aussi la vedette d'un film intitulé *Chasse aux étoiles*) n'avaient pu l'arrêter. Il était là-haut... et il s'appelait Sputnik. Le gérant est resté quelques instants planté sur la scène, à nous regarder comme s'il

souhaitait nous dire autre chose mais ne trouvait pas ses mots. Puis il est reparti et le film a repris son cours peu après.

4

Et maintenant, une question. Vous vous rappelez ce que vous faisiez quand John Kennedy a été assassiné. Vous vous rappelez où vous étiez lorsque Robert Kennedy a été abattu par un autre dingue dans les cuisines d'un hôtel. Peut-être même vous rappelez-vous ce que vous faisiez lorsque a éclaté la crise des missiles cubains.

Mais où étiez-vous le jour où les Russes ont lancé Spoutnik I ?

La terreur – ce que Hunter Thompson appelle « la peur mêlée de répugnance » – trouve souvent son origine dans une profonde sensation de déstabilisation : l'impression que les choses sont en train de se déliter. Si cette impression est soudaine et vous semble personnelle – si elle vous frappe en plein cœur –, elle se grave dans votre mémoire de façon indélébile. Le fait que presque tous mes contemporains se souviennent de ce qu'ils faisaient lorsqu'ils ont appris l'assassinat de Kennedy me paraît presque aussi intéressant que le fait qu'un débile armé d'un fusil acheté par correspondance ait pu changer le cours de l'histoire du monde en quatorze secondes environ. Cet événement tragique et les trois jours de deuil qui l'ont suivi sont sans doute ce qui se rapproche le plus dans l'Histoire d'une période de conscience de masse, d'empathie de masse et – avec le recul – de mémoire de masse : deux cents millions de personnes tétanisées par le choc. Apparemment, l'amour est incapable de déclencher ce genre de réaction évoquant un coup de marteau-pilon. Et c'est bien dommage.

Je ne cherche pas à suggérer que le lancement de Spoutnik a exercé un effet similaire sur la psyché américaine (bien qu'il n'ait pas été sans conséquences : voir le récit amusant qu'en fait Tom Wolfe dans *L'Étoffe des héros*, son excellent livre sur notre programme spatial), mais je pense que pas mal de gamins de mon âge – on nous appelait les « enfants de la guerre » – s'en souviennent aussi bien que moi.

Ma génération formait un terreau idéal pour les graines de l'horreur ; nous avons été élevés dans une étrange atmosphère foraine faite de paranoïa, de patriotisme et d'orgueil national. On nous avait

dit que notre nation était la plus grande du monde et que le premier hors-la-loi rouge qui essaierait de sortir son flingue dans le grand saloon de la politique internationale découvrirait à ses dépens qui était le tireur le plus rapide de l'Ouest (voir le roman de Pat Frank, *Ce monde qui n'était pas sauvé*, très représentatif de cette époque), mais on nous disait aussi ce qu'il fallait entreposer dans nos abris antiatomiques et combien de temps on devrait y rester enfermés une fois qu'on aurait gagné la guerre. Notre pays était le mieux alimenté de l'Histoire mais il y avait dans notre lait des traces de strontium 90 dues aux essais nucléaires.

Nos parents avaient gagné une guerre que John Wayne appelait « *the Big One* » et, une fois que la poussière s'était dissipée, l'Amérique était le numéro un. Nous avons remplacé l'Angleterre dans le rôle du colosse qui domine le monde. Quand les jeunes hommes et les jeunes femmes de ce pays ont entrepris de concevoir les millions d'enfants qui ont aujourd'hui mon âge, Londres avait été quasiment anéantie par le Blitz, le soleil se couchait environ toutes les douze heures sur l'Empire britannique et la Russie avait été presque saignée à blanc par sa guerre contre les nazis ; durant le siège de Stalingrad, les soldats de l'Armée rouge avaient été obligés de manger les cadavres de leurs camarades pour ne pas mourir de faim. Mais pas une seule bombe n'était tombée sur New York et, de toutes les grandes puissances engagées dans la guerre, l'Amérique était celle qui avait eu à souffrir du pourcentage de pertes le plus faible.

En outre, nous avions une formidable Histoire à notre disposition (toutes les Histoires courtes sont formidables), en particulier dans les domaines de l'invention et de l'innovation. Tous les instituteurs de ce pays connaissaient les mots magiques qui enchantaient leurs élèves ; deux mots qui étincelaient comme une splendide enseigne au néon ; deux mots d'une puissance et d'une grâce presque incroyables ; et ces deux mots magiques étaient : ESPRIT PIONNIER. Mes contemporains ont grandi dans la sécurité que conférait l'ESPRIT PIONNIER américain, ils apprenaient par cœur toute une litanie de noms qui en étaient le symbole. Eli Whitney. Samuel Morse. Alexander Graham Bell. Henry Ford. Robert Goddard. Wilbur et Orville Wright. Robert Oppenheimer. Ces hommes, mesdames et messieurs, avaient en commun une grande chose. C'étaient des Américains gorgés d'ESPRIT PIONNIER. Nous étions, nous avons toujours été, les meilleurs d'entre

les meilleurs.

Et quel grandiose avenir nous attendait ! Cet avenir était esquissé par les romans de Robert A. Heinlein⁶, de Lester del Rey⁷, d'Alfred Bester⁸, de Stanley Weinbaum⁹ et de plusieurs douzaines d'écrivains ! Leurs rêves prenaient forme dans les derniers des magazines de science-fiction, qui commençaient à battre de l'aile en ce mois d'octobre 1957¹⁰... mais la science-fiction, elle, était encore en pleine forme. L'espace n'allait pas accueillir que des conquérants, nous disaient ces auteurs ; il allait accueillir... il allait accueillir... des PIONNIERS ! Des flèches argentées transperçant le vide, suivies par de puissantes fusées déposant d'énormes cargos sur des mondes inconnus, suivies à leur tour par des colonies fondées par des hommes et des femmes courageux (et *américains*, bien entendu) et gorgés d'ESPRIT PIONNIER. Mars allait devenir notre proche banlieue, une nouvelle ruée vers l'or (ou peut-être bien vers le rhodium) allait se déclencher dans la ceinture des astéroïdes... et au bout du compte, évidemment, les étoiles elles-mêmes nous appartiendraient – quel avenir fabuleux, avec des touristes mitraillant de leur Kodak les six lunes de Procyon IV et une chaîne de montage du Chevrolet JetCar sur Sirius III. La Terre elle-même deviendrait une utopie telle qu'on pouvait en contempler sur les couvertures de *Fantasy & Science Fiction*, d'*Amazing Stories*, de *Galaxy* et d'*Astounding Science Fiction* durant les années 1950.

Un avenir gorgé d'ESPRIT PIONNIER ; encore mieux : un avenir gorgé d'ESPRIT PIONNIER AMÉRICAIN. Regardez par exemple la couverture de la première édition de poche des *Chroniques martiennes* de Ray Bradbury. Sur cette vision – qui doit tout à l'imagination de l'illustrateur et rien à celle de Bradbury ; il n'y a rien d'aussi stupidement ethnocentrique dans ce classique de la littérature de l'imaginaire –, les astronautes posant le pied sur Mars ressemblent curieusement aux Marines déferlant sur la plage de Saipan ou de Tarawa. Derrière eux, on aperçoit une fusée plutôt qu'une barge, mais leur commandant à la mâchoire carrée brandissant un pistolaser semble tout droit sorti d'un film de John Wayne : « Dépêchez-vous, bande de bleus, vous avez peur de mourir ? Où est passé votre ESPRIT PIONNIER ? »

Tel fut le berceau de théorie politique élémentaire et de rêverie technologique qui a protégé mes contemporains et moi-même jusqu'à ce jour d'octobre 1957 où le berceau est tombé par terre et où nous en

sommes tous sortis pour de bon. Pour moi, ce fut la fin d'un doux rêve... et le commencement d'un cauchemar.

Les enfants comprirent aussi vite que quiconque les implications de l'exploit des Russes – en tout cas aussi vite que les politiciens qui se mettaient en quatre pour ramasser les débris de nos espoirs et tenter de les remettre sur pied. En 1957, les gigantesques bombardiers qui avaient démoli Berlin et Hambourg lors de la Seconde Guerre mondiale commençaient déjà à être dépassés. Un nouveau sigle sinistre venait de faire son entrée dans le vocabulaire de la terreur : ICBM. Les ICBM, nous disait-on, n'étaient qu'une version améliorée des V2 allemands. Ils étaient capables de transporter une énorme charge de mort et de destruction atomique, et si les Russkofs faisaient les malins, on allait les faire disparaître de la surface de la Terre. Fais gaffe, Moscou ! Voilà une bonne dose bien chaude d'ESPRIT PIONNIER, bande de jobards !

Sauf que, incroyable mais vrai, les Russes se débrouillaient drôlement bien rayon ICBM. Après tout, les ICBM ne sont que de grosses fusées, et les cocos n'avaient sûrement pas mis Spoutnik en orbite grâce à un chauffe-eau.

Et c'est dans ce contexte que le film a repris son cours à Stratford, et nous avons entendu résonner le sinistre écho de la voix des extraterrestres : *Surveillez votre ciel... un avertissement viendra du ciel... surveillez votre ciel.*

5

Ce livre est une étude informelle de l'histoire de l'horreur durant les trente dernières années et non une autobiographie de votre serviteur. L'autobiographie d'un père de famille romancier et ancien prof de lycée n'aurait rien de passionnant, croyez-moi. J'exerce le métier d'écrivain, ce qui veut dire que ce qui m'est arrivé de plus intéressant m'est arrivé dans mes rêves.

Mais comme je suis un romancier d'horreur et un enfant de mon époque, et comme je crois sincèrement que le lecteur ou le spectateur n'est horrifié que lorsqu'il est personnellement touché, vous trouverez dans ces pages une foule d'éléments autobiographiques. Dans la vie

réelle, l'horreur est une émotion que l'on doit affronter en solitaire – comme il m'a fallu affronter le fait que les Russes nous avaient battus dans la course à l'espace. C'est un combat que l'on livre au plus profond de son cœur.

Je crois sincèrement que nous sommes tous seuls et que tout contact humain, si profond et si durable soit-il, n'est rien de mieux qu'une illusion nécessaire – mais au moins les sentiments que nous considérons comme « positifs » et « constructifs » représentent-ils de notre part une tentative pour toucher notre prochain, pour entrer en contact avec lui et établir une sorte de communication. L'amour et la tendresse, la capacité d'empathie sont tout ce que nous connaissons de la lumière. Ce sont autant d'efforts pour former un lien entre nous ; ce sont des émotions qui nous rassemblent, sinon en réalité du moins dans le cadre d'une illusion réconfortante qui allège notre fardeau de mortalité.

L'horreur, la terreur, la peur, la panique : ces émotions-là élèvent des barrières entre nous, nous séparent de notre prochain, font de nous des êtres isolés. Il est paradoxal que des sentiments et des émotions que nous associons avec « l'instinct de la foule » exercent un tel effet, mais on se sent bien solitaire dans une foule, paraît-il : une foule n'est qu'une masse de gens sans amour pour les réunir. Les mélodies de l'horreur sont simples et répétitives, et ce sont des mélodies de la déstabilisation, de la désintégration... mais, autre paradoxe, l'expression rituelle de ces émotions semble ramener les choses à un état plus stable et plus constructif. Demandez à un psychanalyste ce qui se passe lorsque son patient s'étend sur le divan et lui parle de ce qui l'empêche de dormir et de ce qu'il voit dans ses rêves. Que vois-tu quand tu éteins la lumière ? demandent les Beatles dans *With A Little Help From My Friends* ; réponse : Je ne peux pas te le dire, mais je sais que c'est à moi.

Le genre dont nous parlons, qu'il s'exprime dans les livres, au cinéma ou à la télé, n'a qu'un seul but : nous montrer des horreurs inventées. Et parmi les questions qu'on me pose le plus souvent, notamment les personnes qui ont appréhendé ce paradoxe (mais ne l'ont peut-être pas encore parfaitement assimilé), il y a celle-ci : Pourquoi donc inventez-vous de telles horreurs alors que la réalité en est déjà pleine ?

La réponse est apparemment la suivante : nous inventons des

horreurs pour nous aider à supporter les vraies horreurs. Armés de la formidable capacité d'invention de l'esprit humain, nous agrippons les choses qui nous divisent et nous détruisent et tentons de les transformer en outils – dans le but de les démonter. Le terme de *catharsis* est aussi ancien que la tragédie grecque, et certains de mes confrères ont tendance à l'utiliser un peu trop facilement pour justifier leur activité, mais il nous est quand même ici d'une relative utilité. Le rêve d'horreur est en lui-même un défoulement et une thérapie... et peut-être bien que le rêve d'horreur reconverti en mass media est parfois en mesure de devenir un divan à l'échelle nationale.

Revenons une dernière fois à ce mois d'octobre 1957. Si absurde que cela puisse paraître, *Les soucoupes volantes attaquent* ont bel et bien acquis une signification politique. Derrière cette histoire mélodramatique d'invasion spatiale, nous trouvons un avant-goût de la guerre ultime. Les monstres avides et flétris qui pilotent ces soucoupes sont en réalité les Russes ; la destruction du Monument de Washington, du Dôme du Capitole et de la Cour suprême – rendue crédible par les extraordinaires effets spéciaux de Ray Harryhausen – est exactement identique à celle que nous nous attendons à contempler le jour où les bombes A nous tomberont sur la tête.

Puis arrive la fin du film. La dernière soucoupe a été abattue par l'arme secrète de Hugh Marlowe, un fusil à ultrasons qui dérègle les moteurs électromagnétiques des astronefs, ou une stupidité attendrissante de ce genre. Dans toutes les rues de Washington, des haut-parleurs beuglent le message suivant : « *Tout danger est écarté... pour le moment. Tout danger est écarté... pour le moment. Tout danger est écarté... pour le moment.* » La caméra nous montre un ciel dégagé. Les monstres millénaires au rictus sinistre et au visage de vieillard ont été vaincus. *Cut* sur une plage californienne, déserte comme par magie, où se promènent Hugh Marlowe et sa toute nouvelle épouse (bien entendu, il s'agit de la fille du Vieux Militaire Bougon Mort pour la Patrie) ; ils sont en pleine lune de miel.

« Russ, lui demande-t-elle, est-ce qu'ils reviendront un jour ? »

Marlowe contemple sagement le ciel, puis se tourne vers sa femme. « Pas par une aussi belle journée, dit-il d'une voix apaisante. Et pas dans un monde aussi beau. »

Main dans la main, ils courent vers les vagues, et apparaît le générique de fin.

Pendant un instant – rien qu’un instant –, le paradoxe a joué. Nous avons empoigné l’horreur et nous nous en sommes servis pour la détruire, une prouesse analogue à celle qui consiste à monter dans les airs en se hissant par les pieds. L’espace de quelques secondes, notre peur la plus profonde – le Spoutnik russe et ses implications – a été excisée de notre esprit. Elle finira par refaire surface, mais à chaque jour suffit sa peine. Pour le moment, nous avons affronté le pire, et le pire n’était pas si grave. La fin du film nous a apporté un instant magique de réintégration et d’apaisement, une sensation similaire à celle que vous éprouvez sur les montagnes russes, quand le wagonnet s’arrête en fin de course et que vous en descendez avec votre petite amie, sains et saufs tous les deux.

Je crois sincèrement que c’est cette sensation de réintégration, suscitée par un genre spécialisé dans la mort, la peur et la monstruosité, qui fait de la danse macabre quelque chose de gratifiant et de magique... sans oublier l’incroyable capacité d’invention de l’esprit humain, qui arrive à créer une quantité infinie d’univers oniriques et à en faire bon usage. C’est un univers de ce type qui a permis à la grande poétesse Anne Sexton de trouver « la santé mentale par l’écriture ». Grâce aux poèmes où elle décrivait sa descente dans le maelström de la folie, elle a recouvré sa capacité à affronter le monde, du moins pour un temps¹¹... et peut-être a-t-elle rendu le même service à certains de ses lecteurs. Ce qui ne veut pas dire que l’écriture doive trouver sa justification par une quelconque utilité sociale ; le simple plaisir du lecteur est déjà bien suffisant, n’est-ce pas ?

C’est dans un tel univers que j’ai choisi de vivre depuis mon enfance, longtemps avant le lancement de Spoutnik I et l’incident de Stratford. Je n’ai pas l’intention de vous faire croire que les Russes, en m’infligeant un traumatisme, m’ont poussé à m’intéresser à la littérature d’horreur, mais de souligner que c’est à cet instant-là que j’ai senti une connexion fort utile entre l’univers du fantastique et les manchettes des journaux. L’objet de ce livre est une promenade dans cet univers, dans les mondes du fantastique et de l’horreur qui m’ont enchanté et terrifié. Le plan en est fort brouillon, et si votre humble guide vous rappelle parfois un chien de chasse à la truffe défailante qui court dans tous les sens et suit la moindre odeur intéressante qui vient à croiser son chemin, je ne m’en vexerai pas outre mesure.

Mais nous n’allons pas à la chasse. Nous allons danser. Et parfois,

on éteint toutes les lumières dans la salle de bal.

Mais nous danserons quand même, vous et moi. Même dans le noir. Surtout dans le noir.

Voulez-vous m'accorder cette danse ?

*1. Mais on ne peut pas en dire autant du *remake* signé par Philip Kaufman. Il y a dans ce film une scène positivement répugnante. C'est celle où Donald Sutherland défonce à coups de râteau le visage d'une cosse presque formée. Ledit visage se fend avec une facilité écœurante, comme un fruit pourri, déclenchant une explosion de sang factice – le sang factice le plus réaliste que j'aie jamais vu dans un film en couleurs. Lorsque j'ai vu cette scène, j'ai grimacé, je me suis plaqué la main sur la bouche... et je me suis demandé comment le film avait évité l'interdiction aux mineurs.

CHAPITRE 2

CONTES DU CROCHET

1

La frontière entre la science-fiction et le fantastique (en ce qui me concerne, le fantastique est ce qu'il est ; l'horreur n'en est qu'un sous-genre) est un sujet que l'on aborde inévitablement dans toutes les conventions de fantastique ou de science-fiction (et pour ceux d'entre vous qui ignorent tout de cette subculture, il s'en tient plusieurs centaines chaque année). Si on m'avait donné cinq *cents* chaque fois qu'une lettre sur la différence entre fantastique et science-fiction était publiée dans une revue spécialisée, amateur ou professionnelle, j'aurais pu m'acheter l'archipel des Bermudes.

C'est un piège, cette histoire de définition, et c'est aussi le plus barbant des sujets universitaires. Tout comme le débat sur le rythme dans la poésie moderne ou le rôle de la ponctuation dans la nouvelle, celui-ci a autant d'intérêt que la célèbre controverse sur le nombre d'anges pouvant danser sur une tête d'épingle, et il n'attire que les pochards et les étudiants en première année de lettres – deux catégories d'individus du même niveau d'incompétence. Je me contenterai donc d'énoncer des évidences : le fantastique et la science-fiction relèvent tous deux de la littérature de l'imaginaire, et tous deux tentent de créer des univers qui n'existent pas, qui ne peuvent pas exister, ou qui n'existent pas encore. Il y a une différence, bien entendu, mais je vous laisse le soin de tracer vos propres frontières si ça vous amuse – et vous constaterez alors qu'elles ne sont guère imperméables. *Alien*, par exemple, est un film d'horreur, et ce bien qu'il soit basé sur des prospectives scientifiques plus sérieuses que *La Guerre des étoiles*. Ce dernier film relève de la science-fiction, bien qu'il nous faille admettre qu'il s'agit là d'une S.-F. primitive dans la veine de Murray Leinster¹ et de E. E. « Doc » Smith² : un western d'outre-espace ruisselant d'ESPRIT PIONNIER.

Quelque part entre ces deux films se trouve une zone-tampon que le cinéma n'a guère exploitée, et qui est peuplée de films mélangeant

science-fiction et fantastique d'une façon qui n'a rien d'horifique – *Rencontres du troisième type*, par exemple.

Vu le nombre de sous-genres répertoriés (et n'importe quel fan de science-fiction ou de fantastique pourrait vous en réciter une bonne douzaine, de l'utopie à la dystopie³, de l'histoire du futur⁴ à l'*heroic fantasy* en passant par la *sword and sorcery*⁵, et cetera, *ad nauseam*), vous comprendrez que je ne souhaite pas ouvrir le débat plus qu'il n'est strictement nécessaire.

Au lieu de vous sortir des définitions, permettez-moi plutôt de vous offrir quelques exemples, et après on pourra passer à la suite – et pourrait-on rêver meilleur exemple que *Le Cerveau du nabab* ?

L'horreur n'est pas nécessairement dénuée d'arguments scientifiques. *Le Cerveau du nabab*, le roman de Curt Siodmak⁶, part d'un postulat scientifique pour déboucher sur l'horreur pure (tout comme *Alien*). Il a fait l'objet de deux adaptations cinématographiques⁷, qui ont connu toutes deux un certain succès populaire. Le personnage principal du roman comme des deux films est un savant qui, quoique pas tout à fait fou, opère de toute évidence à l'extrême limite du rationalisme. Nous pouvons donc le considérer comme un authentique descendant de Victor Frankenstein^{*1}, le propriétaire du premier Labo de Cinglé. Cet homme de science travaille sur une technique destinée à maintenir le cerveau en activité après la mort de l'organisme – pour être plus précis, en le plaçant dans un aquarium rempli d'une solution saline électriquement chargée.

Dans le roman, l'avion privé de W. D. Donovan, un millionnaire à forte personnalité, s'écrase dans le désert non loin du labo de notre savant. Saisissant l'occasion qui se présente à lui, celui-ci décalotte le crâne du millionnaire mourant et plonge le cerveau du nabab dans son aquarium.

Jusqu'ici, rien à signaler. Une histoire relevant à la fois de l'horreur et de la science-fiction ; elle pourrait évoluer dans l'une ou l'autre de ces deux directions, suivant la façon dont Siodmak va décider de traiter son sujet. La première adaptation cinématographique abat ses cartes presque tout de suite : l'opération chirurgicale se déroule en plein milieu d'une tempête et le laboratoire du savant ressemble au manoir des Baskerville. Et aucun des deux films n'est à la hauteur du terrifiant récit que Siodmak compose au moyen d'une prose sobre et rationnelle. L'opération est un succès. Le

cerveau a survécu et peut-être même qu'il continue de penser dans son aquarium empli de liquide trouble. Le problème est maintenant de communiquer avec lui. Le savant essaie tout d'abord de le contacter par télépathie... et finit par réussir. À moitié en état de transe, il gribouille le nom de *W. D. Donovan* sur un bout de papier, et une comparaison graphologique montre que cette signature est impossible à distinguer de celle du nabab.

Mais le cerveau de Donovan commence à s'altérer et à muter dans son aquarium. Sa force s'accroît et il devient capable de dominer mentalement notre jeune héros. Celui-ci obéit sans discuter aux ordres du millionnaire, des ordres dictés par un souci obsessionnel de trouver un héritier convenable. Le savant commence à souffrir des infirmités qui affligeaient le corps de Donovan (lequel pourrit en paix dans une tombe anonyme) : mal de dos et patte folle. Alors que le récit approche de sa conclusion, Donovan tente de se servir du savant pour éliminer une petite fille dont l'existence est un obstacle à ses monstrueux desseins.

Dans l'une des deux adaptations cinématographiques, la Belle et Jeune Épouse (qui brille par son absence dans le roman de Siodmak) fait bouillir le cerveau dans son aquarium avec l'aide d'un paratonnerre. À la fin du livre, le savant attaque l'aquarium à coups de hache, résistant aux assauts mentaux de Donovan grâce à une phrase mnémotechnique toute simple mais mémorable : *He thrusts his fists against the posts and still insists he sees the ghost*⁸. Le verre se brise, la solution saline se déverse sur le sol, et l'horrible cerveau encore palpitant meurt comme une limace sur le carreau.

Siodmak est un écrivain à l'intelligence remarquable et au style efficace. Le flot de spéculations du *Cerveau du nabab* est aussi excitant à suivre que dans un roman d'Isaac Asimov, d'Arthur C. Clarke ou du regretté John Wyndham⁹, un de mes auteurs préférés dans ce domaine. Mais aucun de ces trois gentlemen n'a écrit un roman qui ressemble au *Cerveau du nabab*... Il s'agit en fait d'une œuvre unique.

L'épisode le plus surprenant se situe à la fin du livre, lorsque le neveu de Donovan (ou peut-être était-ce son fils illégitime, du diable si je m'en souviens) est pendu pour meurtre^{*2}. La trappe de l'échafaud refuse de s'ouvrir à trois reprises lorsqu'on abaisse la manette qui l'actionne, et le narrateur émet l'hypothèse que l'esprit de Donovan est encore vivant, indomptable, implacable... et affamé.

En dépit de ses ingrédients scientifiques, *Le Cerveau du nabab* relève de l'horreur tout autant que *Sortilège*, le conte classique de M. R James¹⁰, ou encore *La Couleur tombée du ciel*¹¹, le court roman de H. P. Lovecraft que certains ont pu rattacher à la science-fiction.

Maintenant, passons à une autre histoire, un récit oral qu'il a toujours été inutile de transcrire. Ce conte se transmet en général de bouche de scout à oreille de scout, autour d'un feu de camp, quand le soleil s'est couché, quand les marshmallows cuisent au-dessus des braises¹². Vous le connaissez sûrement, mais plutôt que de le résumer je préfère le raconter tel que je l'ai entendu pour la première fois, muet de terreur, alors que le soleil se couchait derrière le terrain vague de Stratford où on improvisait des matches de base-ball quand on avait assez de monde pour former deux équipes. Voici l'histoire d'horreur la plus basique que je connaisse :

C'est un type et sa copine qui sortent le soir, d'accord ? Et ils vont se garer sur le Sentier des Amoureux. Et pendant qu'ils y vont, la radio interrompt son programme pour diffuser un message. Un dangereux maniaque surnommé le Crochet vient de s'évader de l'Asile d'aliénés de Sunnyvale. On l'appelle le Crochet parce qu'il en a un à la place de la main droite, un crochet tranchant comme un rasoir, et avant d'être interné, il traînait tout le temps autour du Sentier des Amoureux, et quand il tombait sur un mec et une fille en train de se peloter, il leur coupait la tête avec son crochet. C'est parce que le crochet était vraiment tranchant qu'il en était capable, tu vois, et quand les flics l'ont capturé, ils ont trouvé une vingtaine de têtes coupées dans son frigo. Alors le speaker dit aux auditeurs qu'ils doivent faire gaffe s'ils voient un type avec un crochet à la place de la main droite, et il leur dit aussi de rester à l'écart des endroits sombres et isolés où les jeunes gens vont faire ce que tu devines.

Alors la fille dit : Rentrons à la maison, d'accord ? Et le mec – c'est un mec vraiment balèze, tu vois, avec des muscles partout –, il dit : Ce type ne me fait pas peur, et de toute façon, il est sans doute déjà loin. Alors la fille insiste : Écoute, Louie, j'ai vraiment la trouille. L'Asile de Sunnyvale est tout près d'ici. Rentrons chez moi. Je vais te préparer du pop-corn et on regardera la télé.

Mais le mec ne veut rien savoir, et ils arrivent bientôt sur le Belvédère, ils se garent au bout de la route et ils commencent à se faire des mamours. Mais elle n'arrête pas de dire qu'elle veut rentrer chez elle parce qu'il n'y a

pas d'autre voiture dans les parages, tu vois ? L'histoire du Crochet a foutu la frousse à tout le monde. Mais lui, il lui dit : Allez, n'aie pas peur comme ça, tu n'as aucune raison d'avoir peur, et puis je suis là pour te protéger – ce genre de baratin.

Alors ils continuent à se peloter, et puis soudain elle entend un bruit – une branche qui se brise ou quelque chose comme ça. Comme s'il y avait quelqu'un dans le bois, quelqu'un qui s'approchait en douce. Alors elle commence vraiment à s'affoler, la crise d'hystérie, les larmes et tout le reste, comme une fille qu'elle est. Elle supplie son copain de la ramener chez elle. Le mec lui dit et lui répète qu'il n'a rien entendu, rien du tout, mais elle jette un coup d'œil dans le rétro et elle croit voir quelqu'un tapi derrière la voiture, quelqu'un qui les regarde avec un sourire sinistre. Alors elle dit au mec que s'il ne la ramène pas chez elle, elle ne sortira plus jamais avec lui, un point c'est tout. Finalement il démarre et il fonce à toute berzingue tellement il est furieux contre elle. En fait, il manque même de se payer un arbre.

Bref, les voilà revenus chez elle, tu vois, et le mec descend pour aller ouvrir la porte à la fille, et quand il a fait le tour de la voiture, il reste planté là, il est blanc comme un linge et il a des yeux comme des soucoupes. Elle lui dit : Qu'est-ce qu'il y a, Louie ? Et il tombe dans les pommes, là, sur le trottoir.

Elle descend de la voiture pour voir ce qui se passe, et quand elle referme la portière, elle entend un drôle de cliquetis et elle se retourne pour voir ce que c'est. Et là, pendu à la poignée, il y a un crochet tranchant comme un rasoir.

L'histoire du Crochet est un classique de l'horreur, un récit simple et brutal. Elle est totalement dépourvue d'analyse psychologique, de thème et de style ; elle ne se propose pas de décliner un symbole esthétique ni de témoigner de la condition humaine ou des mœurs du temps. De telles ambitions sont le propre de la « littérature » – voir par exemple la nouvelle de Flannery O'Connor¹³, *Les braves gens ne courent pas les rues*, qui ressemble beaucoup à l'histoire du Crochet par son intrigue et sa construction. Non, cette histoire existe pour une raison et une seule : foutre la trouille aux petits enfants quand le soleil s'est couché.

On pourrait l'enjoliver en faisant du Crochet un monstre venu de l'espace, et sa capacité à se transporter instantanément en se jouant

des parsecs s'expliquerait alors par la propulsion photonique ou encore l'hyperespace ; on pourrait également en faire une créature venue d'un univers parallèle, comme dans les bouquins de Clifford D. Simak¹⁴. Mais aucune de ces conventions S.-F. ne transformerait l'histoire du Crochet en récit de science-fiction. Il s'agit d'un conte de terreur, un point c'est tout, et sa narration linéaire, sa brièveté et le caractère primordial de sa chute le rendent remarquablement similaire à *La Nuit des masques* (alias *Halloween I*). de John Carpenter (« C'était le croque-mitaine, déclare Jamie Lee Curtis à la fin de ce film. – Oui, répond Donald Pleasence à voix basse. En fait, c'était bien lui »), ou encore à son *Fog*. Ces deux films sont extrêmement terrifiants, mais l'histoire du Crochet leur est bien antérieure.

C'est là que je veux en venir : l'horreur *est*, indépendamment de toute définition et de toute rationalisation. Dans un article paru dans *Newsweek*, qui avait titré sa couverture : « Hollywood : l'été de la terreur » (en cet été 1979 étaient sortis *Phantasm*, *Prophecy*, *Zombie*, *Morsures* et *Alien*), un journaliste remarquait que les scènes les plus impressionnantes d'*Alien* semblaient arracher aux spectateurs des gémissements de révolusion plutôt que des cris de terreur. Difficile de contester cette observation ; le spectacle d'une sorte de crabe gélatineux collé au visage d'un homme est déjà peu ragoûtant, mais la célèbre scène d'expectoration qui suit représente un saut quantique dans le domaine du répugnant... et en plus, ça se passe à table. De quoi vous déguster du pop-corn.

En guise de définition ou de rationalisation, permettez-moi quand même de suggérer que le genre se manifeste sur trois niveaux différents, par ordre décroissant de finesse. Au sommet se trouve la terreur, cette émotion que suscitent l'histoire du Crochet ainsi qu'un vieux classique intitulé *La Main de singe*, de W. W. Jacobs¹⁵. Nous ne voyons *rien* de déplaisant dans chacune de ces deux histoires ; dans la première, nous avons le crochet pendu à la portière, et dans la seconde cette fameuse patte qui, bien que sèche et momifiée, n'est pas plus terrifiante qu'une crotte de chien en plastique comme on en trouve dans les magasins de farces et attrapes. C'est le travail de l'imagination qui fait de ces histoires des classiques de la terreur. Les spéculations déplaisantes auxquelles se livre le lecteur de Jacobs quand on frappe à la porte et que la vieille dame endeillée se précipite pour ouvrir. Et lorsqu'elle réussit à ouvrir la porte, il n'y a

rien sur le seuil excepté le vent... mais qu'aurait-elle découvert si son mari avait un peu lambiné avant de formuler son troisième souhait ?

Quand j'étais gamin, j'ai découvert l'horreur grâce aux E.C. Comics¹⁶ de William M. Gaines – *Weird Science, Tales From the Crypt, The Vault of Horror* – et à tous leurs imitateurs (mais à l'instar d'un bon disque d'Elvis Presley, les revues de Gaines étaient souvent imitées mais jamais égalées). Ces B.D. des années 1950 représentent toujours pour moi le comble de l'horreur, cette émotion teintée de peur qui sous-tend la terreur, une émotion légèrement moins raffinée parce qu'elle ne participe pas uniquement de l'esprit. L'horreur entraîne également une réaction physique en nous montrant quelque chose de physiquement anormal.

Voici le résumé d'une histoire typique des E.C. Comics : la femme du héros et l'amant de celle-ci décident de l'éliminer afin de pouvoir filer le parfait amour. Dans toutes les B.D. d'horreur des années 1950, les femmes apparaissent comme des créatures charnelles, séduisantes, épanouies, mais fondamentalement maléfiques : des salopes castratrices qui, telle la veuve noire, semblent instinctivement vouloir prolonger l'acte d'amour par une séance de cannibalisme. Nos deux sinistres méchants, qui pourraient sortir des pages d'un roman de James M. Cain¹⁷, emmènent le pauvre mari faire un tour en voiture, et l'amant lui loge une balle entre les deux yeux. Puis ils lui attachent un bloc de béton aux pieds et le jettent dans une rivière.

Deux ou trois semaines plus tard, notre héros, réduit à l'état de cadavre vivant, émerge de la rivière, à moitié pourri et dévoré par les poissons. Il va alors retrouver sa femme et son assassin... et on a l'impression que ce n'est pas pour leur offrir l'apéritif. Parmi les dialogues de cette histoire, en voici un que je n'ai jamais oublié : « J'arrive, Marie, mais j'arrive lentement... car il ne cesse de tomber des petits bouts de mon corps... »

Dans *La Main de singe*, l'auteur se contente de stimuler l'imagination du lecteur. À celui-ci de faire le reste du travail. Dans les B.D. d'horreur (ainsi que dans les *pulps*¹⁸ d'horreur des années 1930-1935), les viscères entrent aussi en jeu. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, le vieillard de *La Main de singe* a le temps de faire disparaître l'horrible apparition avant que sa femme ait ouvert la porte. Dans *Tales From the Crypt*, la Chose venue du tombeau est encore là quand on ouvre la porte, et elle n'est pas belle à voir.

La terreur, c'est le pouls du vieil homme qui continue de battre dans *Le Cœur révélateur*¹⁹ – un bruit saccadé, « semblable à celui que fait une montre enveloppée dans du coton ». L'horreur, c'est le monstre amorphe mais bien concret dans la merveilleuse nouvelle de Joseph Payne Brennan²⁰, *La Créature de l'abîme*, quand il enveloppe de sa masse un chien hurlant^{*3}.

Mais il existe un troisième niveau – celui de la révulsion. C'est apparemment de ce niveau que relève la scène d'expectoration d'*Alien*. Mais pour illustrer mon propos, j'ai préféré choisir comme exemple d'histoire répugnante un des classiques des EC Comics : *Foul Play*, dessiné par Jack Davis et paru dans *The Haunt of Fear*. Et si vous êtes assis dans votre salon, en train de grignoter des chips ou des biscuits tout en bouquinant, je vous conseille de poser votre casse-croûte quelques instants, parce que à côté de cette histoire, la scène d'expectoration d'*Alien* ressemble à un extrait de *La Mélodie du bonheur*²¹. Vous remarquerez que cette histoire est totalement exempte de logique, de motivation et d'analyse psychologique, mais tout comme dans l'histoire du Crochet, la ligne narrative est ici un moyen plutôt qu'une fin, le moyen de vous amener aux trois dernières cases de la dernière planche.

Foul Play est l'histoire de Herbie Satten, lanceur dans l'équipe de base-ball de Bayville. Herbie représente l'apothéose du méchant des EC Comics. Il est totalement négatif, dénué de toute qualité rédemptrice, le Monstre absolu. C'est un être rusé, vindicatif, égocentrique, prêt à commettre toutes les bassesses pour arriver à ses fins. Il éveille l'animal en chacun de nous ; nous serions ravis de le voir pendu au pommier le plus proche, et au diable les droits civiques.

Alors que son équipe mène d'un point dans la dernière manche, Herbie réussit à atteindre la première base en faisant semblant d'être frappé par la balle. En dépit de ses airs de balourd, il fonce vers la deuxième base au coup suivant. Sur ladite deuxième base se trouve le batteur vedette de Central City, Jerry Deegan, un chic type. Deegan, nous dit-on, « est en position de gagner la partie pour son équipe dans la deuxième moitié de la dernière manche ». Le maléfique Herbie Satten effectue un tacle meurtrier en atteignant la deuxième base, mais ce brave Jerry tient bon et Satten est retiré.

Jerry a été blessé par les crampons de Satten, mais ses blessures sont sans gravité... du moins en apparence. En fait, Herbie a imbibé

ses crampons d'un poison aussi rapide qu'il est fatal. Lorsque commence la deuxième moitié de la dernière manche et que Jerry prend position sur la plaque de but, la partie semble jouée. Les choses s'annoncent bien pour l'équipe de Central City ; malheureusement, Jerry tombe raide mort à l'instant même où l'arbitre siffle la troisième frappe. Un sourire hideux se peint sur les traits maléfiques de Herbie Satten.

Le soigneur de Central City découvre que Jerry a été empoisonné. « Il faut appeler la police ! » dit l'un des joueurs. Un autre réplique d'une voix glaciale : « Non ! Attendez ! Nous allons nous occuper de lui... à notre façon. »

L'équipe de Central City écrit à Herbie pour l'inviter au stade où lui sera remise une plaque célébrant sa réussite sportive. Herbie, apparemment aussi bête que méchant, tombe dans le panneau, et la scène suivante nous montre les neuf joueurs de Central City sur le terrain. Le soigneur a revêtu une tenue d'arbitre. Il se trouve près de la plaque de but... laquelle ressemble étrangement à un cœur humain. Sur la pelouse, en guise de lignes blanches, on trouve des intestins. Les bases sont constituées à partir de divers morceaux du corps de Herbie Satten. Dans l'avant-dernière case, nous découvrons que le batteur brandit une jambe coupée en guise de batte. Quant au lanceur, c'est une tête horriblement tuméfiée qu'il se prépare à lancer. Cette tête, où un œil pend horriblement au bout de son nerf optique, semble être déjà entrée en contact avec une batte, mais vu la façon dont Davis l'a dessinée (ses fans de l'époque le surnommaient le « Jovial Jack Davis » ; ces temps-ci, il dessine parfois la couverture de *TV Guide*), elle ne tiendra plus le coup très longtemps. Comme on dit dans le jargon du base-ball, c'est une « balle morte ».

Le Gardien de la Crypte²² apporte à cette scène macabre la conclusion suivante, qui débute par l'immortel gloussement qui était la marque de fabrique des E.C. Comics : « Hé, hé ! Ainsi s'achèvent les pages sportives de ce magazine, mes enfants. C'est ainsi que Herbie le lanceur a perdu la tête et s'est retrouvé hors jeu... pour la vie... »

Comme on le voit, *La Main de singe* et *Foul Play* sont tous deux des histoires d'horreur, mais plusieurs années-lumière séparent leurs stratégies et leurs effets respectifs. On comprendra également pour quelle raison les éditeurs de B.D. américains ont procédé à un nettoyage en règle au début des années 1950... avant que le Sénat se

décide à le faire à leur place.

Résumons-nous : la terreur au sommet, l'horreur en dessous, et la révolulsion tout à fait en bas. En tant qu'écrivain ayant déjà sévi dans le domaine de l'horreur, ma philosophie me pousse à reconnaître ces distinctions parce qu'elles peuvent parfois s'avérer utiles mais à éviter de préférer une émotion à l'autre par seul souci de la qualité de l'effet obtenu. Le problème, avec les définitions, c'est qu'elles ont tendance à se transformer en outils critiques – et ce genre de critique, que j'appellerais la critique-par-cœur, me semble inutilement restrictif voire dangereux. Je reconnais que la terreur est la plus raffinée de ces trois émotions (un usage presque parfait en est fait par Robert Wise dans son film *La Maison du diable* où, comme dans *La Main de singe*, on ne nous laisse jamais voir ce qu'il y a derrière la porte), et je m'efforce donc de terrifier le lecteur. Mais si je me rends compte que je n'arrive pas à le terrifier, j'essaie alors de l'horrifier ; et si ça ne marche pas non plus, je suis bien décidé à le faire vomir. Je n'ai aucune fierté.

Quand j'ai conçu l'histoire de vampires qui est devenue *Salem*, j'ai décidé de faire en partie de mon roman un hommage littéraire (tout comme Peter Straub l'a fait avec *Ghost Story*²³, travaillant dans la tradition de spécialistes « classiques » de l'histoire de fantômes tels que Henry James²⁴, M. R. James²⁵ et Nathaniel Hawthorne²⁶). Si bien que mon roman présente des ressemblances intéressantes avec le *Dracula* de Bram Stoker, et au bout d'un certain temps, j'avais la sensation de jouer une intéressante – du moins l'était-elle pour moi – partie de squash littéraire : *Salem* était la balle et *Dracula* le mur sur lequel je la lançais sans me lasser, attendant de voir de quelle façon elle allait rebondir. En fait, certains des rebonds ont été des plus passionnants, et j'attribue cette réussite au fait que, bien que ma balle ait été fabriquée au ^{xx}e siècle, le mur sur lequel je la lançais était un pur produit du ^{xix}e siècle²⁷. En même temps, comme le vampire était un habitué des EC Comics qui m'avaient tant marqué dans ma jeunesse, j'ai décidé d'intégrer aussi à mon roman cet aspect de l'histoire d'horreur^{*4}.

Parmi les scènes de *Salem* présentant des parallèles avec des scènes de *Dracula*, on trouve celle où Susan Norton est tuée à coups de pieu (un sort correspondant à celui que Stoker inflige à Lucy Westenra), celle où le père Callahan boit le sang du vampire (dans *Dracula*, c'est Mina Murray Harker qui est obligée de célébrer cette perverse

communion avec le Comte, qui prononce à cette occasion ces mots glaçants : « Ma source de vie, pour un temps... »), celle où la main de Callahan prend feu alors qu'il tente d'entrer dans son église pour y recevoir l'absolution (lorsque, dans *Dracula*, Van Helsing pose une hostie consacrée sur le front de Mina pour la purifier du contact impie du Comte, l'hostie s'enflamme en laissant une horrible cicatrice), et, bien entendu, le groupe d'Intrépides Chasseurs de Vampires qui se forme dans les deux livres.

Les scènes de *Dracula* que j'ai choisi d'adapter pour mon usage personnel sont celles qui m'avaient le plus impressionné, celles que Stoker semble avoir écrites dans un état de fièvre. Il y en a bien d'autres, mais le seul élément du livre de Stoker qui a disparu de la version définitive du mien, ce sont les rats. Dans *Dracula*, les Intrépides Chasseurs de Vampires – Van Helsing, Jonathan Harker, le Dr Seward, Lord Godalming et Quincey Morris – pénètrent dans le sous-sol de Carfax, la demeure anglaise du Comte. Celui-ci a vidé les lieux depuis belle lurette, mais il y a laissé certains de ses cercueils de voyage (des boîtes emplies de sa terre natale), ainsi que d'autres surprises désagréables. Peu de temps après l'arrivée des I.C.V., le sous-sol grouille de rats. À en croire le folklore (et dans ce long roman, Stoker exploite à fond le folklore vampirique), le vampire a le pouvoir de dominer les animaux inférieurs – les chats, les rats, les fouines (et peut-être même les Républicains, ha-ha). C'est Dracula qui a envoyé ces rongeurs pour embêter nos héros.

Mais Lord Godalming avait prévu le coup. Il donne un coup de sifflet, et surgissent alors deux ou trois terriers qui ont vite fait de se débarrasser des rats du Comte. J'ai donc décidé que Barlow – mon équivalent du Comte Dracula – enrôlerait aussi les rats à son service, et pour ce faire j'ai doté la bonne ville de Jerusalem's Lot d'une immense décharge publique peuplée de rats. J'ai joué sur leur présence à plusieurs reprises durant les deux cents premières pages du roman, et je reçois encore aujourd'hui des lettres de lecteurs intrigués me demandant si je les ai tout simplement oubliés, s'ils ne m'ont servi qu'à créer une atmosphère ou que sais-je encore.

En fait, je les ai utilisés pour écrire une scène si répugnante que mon directeur littéraire de l'époque (le même Bill Thompson qui apparaît dans l'avant-propos de ce livre) m'a vivement conseillé de la supprimer pour la remplacer par une autre. Après avoir rôlé pour la

forme, j'ai exaucé son souhait. Si bien que dans *Salem* tel qu'il est sorti en librairie, Jimmy Cody, le médecin de la ville, et Mark Petrie, le jeune garçon qui l'accompagne, découvrent que l'empereur des vampires – pour reprendre le titre ronflant que lui donne Stoker – s'est presque certainement terré dans la cave d'une pension de famille. Jimmy descend donc au sous-sol de ladite pension, mais les marches de l'escalier ont été sciées et le sol criblé de couteaux au fil acéré. Jimmy Cody périt empalé lors d'une scène que j'estime relever de l'« horreur » – plutôt que de la « terreur » ou de la « révolulsion », bref le juste milieu.

Mais dans la première version du manuscrit, Jimmy arrivait indemne au pied des marches et découvrait – trop tard – que Barlow avait fait venir dans la cave de la pension d'Eva Miller tous les rats de la décharge. Suit alors un véritable banquet dont Jimmy Cody est le plat de résistance. Les rats attaquent par centaines, et le lecteur se voit alors offrir (si je peux dire) le spectacle du bon docteur rampant sur les marches sous une masse de rongeurs. Ils se faufilent sous sa chemise, grouillent dans ses cheveux, le mordent au cou et aux bras. Lorsqu'il ouvre la bouche pour lancer un avertissement à Mark, un rat se précipite dans son palais et s'y niche douillettement sans cesser de gigoter.

J'étais enchanté de cette scène, car elle me permettait de rendre simultanément hommage à *Dracula* et aux EC Comics. Malheureusement, mon directeur littéraire a estimé que j'allais trop loin, et j'ai fini par en convenir. Peut-être même qu'il avait raison^{*5}.

Je me suis efforcé de souligner certaines des différences entre la science-fiction et l'horreur, la science-fiction et le fantastique, la terreur et l'horreur, l'horreur et la révolulsion, en faisant appel à des exemples plutôt qu'à des définitions. Ce qui est fort bien, mais peut-être devrions-nous examiner un peu plus en détail cette émotion qu'est l'horreur – en nous intéressant à ses effets plutôt qu'à la définition qu'on peut en donner. Que fait l'horreur ? Pourquoi les gens ont-ils envie d'être horrifiés... pourquoi *paient-ils* pour être horrifiés ? Pourquoi existe-t-il des films comme *L'Exorciste* ? Ou *Les Dents de la mer* ? Ou encore *Alien* ?

Mais avant de nous demander pourquoi notre prochain recherche avidement cette sensation, peut-être devrions-nous réfléchir un moment aux éléments de ladite sensation – et même si nous

choisissons de ne pas définir l'horreur, nous pouvons au moins examiner les éléments qui la composent, ce qui nous permettra peut-être de tirer quelques conclusions.

2

Les romans et les films d'horreur ont toujours joui d'une certaine popularité, mais cette popularité semble atteindre des sommets tous les vingt ou trente ans environ. Ces périodes de succès correspondent apparemment à des périodes de crise politique et/ou économique, et les livres et les films semblent refléter l'angoisse diffuse (faute d'un terme plus approprié) qui accompagne ces troubles sérieux quoique pas tout à fait mortels.

L'horreur a connu un boom durant les années 1930. Lorsque les victimes de la Dépression ne faisaient pas la queue devant le guichet du cinéma local pour voir la dernière production de Busby Berkeley où plusieurs centaines de girls dansaient sur des chansons comme *We're in the Money*, peut-être se défoulaient-elles d'une autre façon, en regardant Boris Karloff²⁸ errer dans la lande comme une âme en peine dans *Frankenstein* ou Bela Lugosi²⁹ s'avancer furtivement dans les ténèbres en levant sa cape dans *Dracula*. Les années 1930 virent également le succès de ce qu'on appelait les « Shudder Pulps », toute la gamme des frissons de *Weird Tales*³⁰ à *Black Mask*³¹.

Rares sont les romans et les films d'horreur d'une quelconque importance datant des années 1940, et le seul grand magazine fantastique de la décennie, *Unknown*³², ne survécut pas très longtemps. Les grands monstres créés par Universal durant la Dépression – le Monstre de Frankenstein, le Loup-Garou, la Momie et le Comte – avaient alors à souffrir du type d'agonie douloureuse et embarrassante que le cinéma semble réserver aux malades incurables ; au lieu de leur accorder une retraite honorable et de les enterrer décemment dans le sol moisi de leurs cimetières européens, Hollywood décida d'en tirer des effets comiques, exploitant les pauvres créatures jusqu'à la moelle avant de les laisser mourir de leur belle mort. Si bien qu'Abbott et Costello³³, ces deux nigauds, ont rencontré les monstres, ainsi que les Bowery Boys et ces adorables gaffeurs que sont les Three Stooges. Et les monstres eux-mêmes sont devenus des clowns. Plusieurs années

plus tard, après une autre guerre, Mel Brooks devait nous donner *Frankenstein Junior*³⁴ – Gene Wilder et Marty Feldman se substituant à Bud Abbott et à Lou Costello.

L'éclipse de la littérature d'horreur qui a débuté en 1940 a duré vingt-cinq ans. Certes, on pouvait lire de temps en temps un roman exceptionnel, tels *L'homme qui rétrécit* de Richard Matheson³⁵ et *La Rive incertaine* de William Sloane³⁶, qui nous rappelait que le genre était toujours vivant (bien que le livre de Matheson ait été étiqueté Science-Fiction, alors que cette lutte d'un homme contre une araignée géante relève bel et bien de l'horreur), mais l'idée même d'un best-seller d'horreur aurait fait éclater de rire le monde de l'édition dans son ensemble.

Tout comme au cinéma, l'âge d'or de la littérature du bizarre avait pris fin durant les années 1930, une époque où *Weird Tales* était à l'apogée de son influence et de sa qualité (sans parler de ses tirages) et publiait les œuvres de Clark Ashton Smith³⁷, du jeune Robert Bloch³⁸, du Dr David H. Keller³⁹ et, bien entendu, celles de H. P. Lovecraft, le prince sombre et baroque de l'horreur du xx^e siècle. Ce serait faire injure aux amateurs de longue date que de suggérer que l'horreur a disparu durant les années 1940 ; loin de moi cette idée. Arkham House venait d'être fondée par feu August Derleth, et cette maison d'édition a publié ce que je considère comme ses ouvrages les plus importants durant la période 1939-1950 – des recueils de nouvelles tels que *The Outsider* et *Beyond the Wall of Sleep* de H. P. Lovecraft⁴⁰, *Jumbee* de Henry S. Whitehead⁴¹, *The Opener of the Way* et *Pleasant Dreams* de Robert Bloch... et *Dark Carnival* de Ray Bradbury, un florilège merveilleux et terrifiant venu d'un monde de ténèbres situé juste au-delà du seuil de celui-ci.

Mais Lovecraft était mort bien avant Pearl Harbor ; Bradbury commençait à se tourner vers un mélange lyrique de fantastique et de science-fiction (et c'est seulement quand il a adopté cette direction que lui ont été ouvertes les portes de magazines prestigieux comme *Collier's* et *The Saturday Evening Post*) ; Robert Bloch commençait à se consacrer au suspense⁴², utilisant l'expérience acquise durant ses vingt années de carrière pour écrire une série de romans hors du commun que surpassent seulement ceux de William Irish.

Durant les années qui précédèrent et suivirent la guerre, l'horreur était en plein déclin. L'époque ne s'y prêtait pas. C'était une époque de

rationalisme et de progrès scientifique – deux phénomènes qui s'accommodent fort bien d'une atmosphère belliqueuse, merci pour eux – que les tenants du genre s'accordent aujourd'hui pour appeler « l'âge d'or de la science-fiction ». Pendant que *Weird Tales* battait de l'aile, tenant le coup avec courage mais perdant régulièrement des lecteurs (la mort viendrait pour elle en 1954, après qu'un changement de format se fut révélé impuissant à redresser des ventes défailtantes), le marché de la S.-F. était en pleine expansion, donnant naissance à une douzaine de magazines dont le souvenir perdure jusqu'à aujourd'hui et faisant d'écrivains tels que Heinlein, Asimov, Campbell et del Rey sinon des vedettes de l'édition du moins les idoles d'une vaste communauté de fans, tous farouches partisans des fusées lunaires, des stations spatiales et de ce cher vieux rayon de la mort.

Ainsi donc, l'horreur s'est languie dans les oubliettes jusqu'en 1955 environ, agitant parfois ses chaînes mais échouant à séduire les foules. C'est à peu près à ce moment-là que deux hommes nommés Samuel Z. Arkoff et James H. Nicholson sont descendus faire un tour dans les oubliettes et y ont découvert une machine à faire de l'argent que l'on laissait jusque-là rouiller en paix. Arkoff et Nicholson étaient à l'origine distributeurs de films et, ayant constaté la pénurie de séries B au début des années 1950, ils décidèrent de produire les leurs.

Les gens bien informés leur ont aussitôt prédit une ruine imminente. Ils allaient s'embarquer dans un navire faisant eau de toutes parts ; cette époque était celle de la télé. Les gens bien informés avaient eu un aperçu de l'avenir, et l'avenir appartenait à des personnages comme Dagmar et Richard Diamond, détective privé. Parmi les personnes qui se souciaient de leur sort (et elles étaient rares), c'était l'unanimité : Arkoff et Nicholson couraient à la catastrophe.

Mais durant les vingt-cinq ans d'existence de leur compagnie, American International Pictures⁴³ (Arkoff préside désormais seul à ses destinées, Nicholson étant décédé il y a plusieurs années), ce fut la seule firme cinématographique américaine d'importance à présenter tous les ans un exercice comptable positif. AIP a produit des films de tous les genres, mais chaque fois en ciblant un public jeune ; à son répertoire figurent des classiques douteux comme *Bertha Boxcar*, *Bloody Mama*, *Dragstrip Girl*, *The Trip*, *Dillinger* et l'immortel *Beach Blanket Bingo*. Mais leurs plus gros succès furent des films d'horreur.

Quels sont les éléments qui font des films d'AIP des classiques ringards ? Ils sont simplistes, tournés à la va-vite, avec un amateurisme si flagrant qu'on aperçoit souvent sur l'écran l'ombre d'un micro ou une bouteille d'oxygène sous le costume d'un monstre aquatique (comme dans *L'Attaque des sangsues géantes*). Arkoff lui-même se souvient que le tournage commençait souvent sans le bénéfice d'un scénario achevé, voire d'un synopsis cohérent ; le feu vert était fréquemment donné à la seule vue d'un titre potentiellement commercial, comme *Terror From the Year 5000* ou *Les Mangeurs de cerveau*, un titre qui donnerait naissance à une affiche accrocheuse.

Néanmoins, quels que fussent ces éléments, ils étaient efficaces.

3

Mais changeons de sujet quelques instants. Parlons un peu des monstres.

Qu'est-ce exactement qu'un monstre ?

Commençons par supposer que le conte de terreur, si primitif soit-il, est de par sa nature même une œuvre allégorique ; symbolique. Supposons que, tel un patient sur le divan du psychanalyste, il nous parle d'une chose tout en voulant en exprimer une autre. Je ne veux pas dire que l'horreur est *consciemment* allégorique ou symbolique ; ce serait supposer l'existence chez la majorité des écrivains et des cinéastes d'horreur d'une ambition à laquelle ils n'aspirent guère. En 1979, un cinéma de New York a proposé à son public une rétrospective des films produits par AIP, et qui dit rétrospective dit art, mais ces films relèvent au mieux de l'art brut. Leur intérêt nostalgique est indéniable, mais ils risquent de salement décevoir les amateurs de culture. Il est absurde de suggérer que Roger Corman faisait inconsciemment œuvre artistique en troussant des films en quatre jours avec un budget de dix mille dollars.

Si l'élément allégorique est là, c'est parce qu'il est inné, donné, inévitable. Si l'horreur nous séduit, c'est parce qu'elle nous dit, de façon symbolique, des choses que nous aurions peur de dire à haute voix ; elle nous donne l'occasion d'exercer (j'ai bien dit *exercer* et non *exorciser*) des émotions que la société nous demande de brider. Le film d'horreur nous invite à adopter par procuration un comportement

déviant, antisocial – à commettre des actes de violence gratuite, à satisfaire nos désirs infantiles de puissance, à succomber à nos peurs les plus abjectes. Et, ce qui est peut-être le plus important, le film et le récit d'horreur nous déclarent que nous avons le droit de rejoindre la foule, de redevenir un être tribal, de détruire l'étranger. Le meilleur exemple, et le plus littéral, de ce phénomène se trouve dans la nouvelle de Shirley Jackson intitulée *La Loterie*⁴⁴, où le concept d'étrangeté se manifeste sous la seule forme d'un cercle noir dessiné sur un bout de papier. Mais il n'y a rien de symbolique dans la grêle de pierres qui conclut ce récit ; alors que sa propre fille lance à son tour un caillou, l'héroïne meurt en s'écriant : « C'est pas juste ! C'est pas juste ! »

Et ce n'est pas par accident que la plupart des histoires d'horreur s'achèvent par un retournement de situation à la O. Henry qui débouche droit sur l'abîme. Quand nous nous tournons vers un film ou un roman à faire peur, ce n'est pas pour nous entendre dire : « Tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles. » Nous attendons une révélation qui ne nous surprend guère : tout va mal. Dans la plupart des cas, l'histoire d'horreur nous le prouve sans l'ombre d'un doute, et je ne pense pas que nous ayons été surpris de voir Katharine Ross tomber dans le piège qui lui était tendu à la fin des *Femmes de Stepford*⁴⁵ ni de voir le Noir héroïque se faire descendre par les hommes du shérif débile à la fin de *La Nuit des morts-vivants*. Ça fait partie du jeu, comme on dit.

Et la monstruosité ? C'est aussi une partie du jeu. Que pouvons-nous en dire ? Si nous ne souhaitons pas la définir, pouvons-nous au moins en trouver des exemples ? Voilà un sujet explosif, mes amis.

Prenons les phénomènes de foire. Ces aberrations de fête foraine que l'on peut examiner à la lueur d'ampoules de cent watts. Vous rappelez-vous Cheng et Eng, les célèbres Frères siamois ? À l'époque de leur célébrité, la majorité des gens les considéraient comme des êtres monstrueux, et le fait que tous deux aient eu une vie conjugale n'arrangeait pas les choses. Le dessinateur humoristique le plus mordant – et parfois le plus drôle – d'Amérique, un type du nom de Rodrigues, a exploité le thème des frères siamois dans une bande dessinée intitulée *The Aesop Brothers* et publiée par *The National Lampoon*. Il nous y expose sans pudeur toutes les bizarreries de l'existence chez les êtres joints par la chair : leur vie sexuelle, leur

toilette, leur vie amoureuse, leurs maladies. Rodrigues vous apprend tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur les frères siamois... et confirme vos pires craintes. Il n'est pas inexact de crier au mauvais goût, mais ce genre de critique demeure futile et sans effet – à ses débuts, *The National Enquirer* publiait des photos de victimes d'accidents de voiture et de chiens mâchant paisiblement des têtes tranchées, mais ce journal à sensation a connu des ventes phénoménales avant de décider d'édulcorer quelque peu son contenu ^{*6}.

Et les autres phénomènes ? Peut-on les classer dans la catégorie des monstruosités ? Les nains ? La femme à barbe ? La femme la plus grosse du monde ? L'homme-squelette ? À un moment donné de notre vie, nous nous sommes tous retrouvés là, dans le champ de foire, un hot dog ou une barbe à papa à la main, pendant que l'aboyeur nous servait son boniment, en général flanqué d'une de ces erreurs de la nature destinée à illustrer son propos – la femme la plus grosse du monde dans son petit tutu rose, l'homme tatoué avec autour du cou un dragon évoquant une fabuleuse corde de chanvre, ou l'homme qui dévore des clous, des ampoules et des bouts de métal. Peut-être ne sommes-nous que quelques-uns à avoir payé notre ticket pour aller les voir de plus près, ainsi que d'autres spécimens comme la vache à deux têtes ou le bébé dans la bouteille (j'écris des histoires d'horreur depuis l'âge de huit ans, pourtant je ne suis jamais entré dans ce type d'attraction foraine), mais la plupart d'entre nous en ont sûrement eu envie. Et dans certaines foires, le monstre le plus terrible de tous est relégué dans une fosse, au fond de la tente, dans le coin le plus sombre, comme s'il s'agissait d'un damné venu du Neuvième Cercle de l'Enfer, et une loi datant de 1910 lui interdit expressément de faire son numéro. On l'appelle le *geek*, et si vous êtes prêt à payer un supplément d'un dollar, vous le verrez arracher d'un coup de dents la tête d'un poulet encore vivant et l'avaler alors même que le volatile décapité tressaille encore dans ses mains.

Les phénomènes de foire sont en même temps si séduisants et si répugnants que le seul film d'horreur à avoir tenté d'utiliser leur potentiel est devenu un film maudit. Il s'agit de *Freaks (La Monstrueuse Parade)*, que Tod Browning a réalisé en 1932 pour le compte de la MGM.

Freaks raconte l'histoire de Cléopâtre, la belle acrobate de cirque

qui épouse un nain. Dans la meilleure tradition des E.C. Comics (lesquels ne seraient créés que vingt ans plus tard), elle a un cœur aussi noir qu'une mine de charbon à minuit. Ce n'est pas le nain qui l'intéresse, c'est sa fortune. À l'instar de ces veuves noires qui devaient grouiller dans les futures B.D. d'horreur, Cléo se trouve bientôt un autre homme ; il s'agit ici d'Hercule, hercule de foire de son état, comme son nom l'indique. Hercule est à peu près aussi recommandable que Cléopâtre, et notre sympathie est acquise aux phénomènes de foire. Nos deux scélérats entreprennent bientôt d'empoisonner le mari de Cléopâtre. Les autres phénomènes s'en rendent compte et exercent sur le couple maudit une vengeance quasiment indicible. Hercule est tué (à en croire une rumeur persistante, il était castré dans la première version du scénario), et la belle Cléopâtre est transformée en femme-oiseau, avec des plumes sur le corps et une paire de jambes en moins.

Browning a commis l'erreur d'engager comme acteurs d'authentiques phénomènes de foire. Peut-être ne supportons-nous un film d'horreur que parce que nous apercevons de temps en temps une fermeture à glissière sur le costume du monstre, parce que nous comprenons que nous avons affaire à une illusion. La dernière scène de *Freaks*, où on voit l'Homme-Tronc, l'Homme sans bras et les Sœurs Hilton – des siamoises – courir et ramper à la poursuite de Cléopâtre, est tout bonnement insoutenable. Même certains des exploitants salariés par la MGM ont refusé de projeter le film et Carlos Clarens rapporte dans son livre *Illustrated History of the Horror Film* que lors d'une avant-première à San Diego « une femme est sortie du cinéma en hurlant ». Le film a fini par être montré – pourrait-on dire – dans une version si sévèrement tronquée qu'un critique a protesté qu'il n'avait aucune idée de ce qu'il avait pu voir. Clarens souligne en outre que ce film a été interdit pendant trente ans au Royaume-Uni, un pays qui a offert au monde, entre autres joyeusetés, Johnny Rotten, Sid Vicious, The Snivelling Shits et la ratonnade de Pakistanais. *Freaks* est parfois diffusé sur les chaînes de télévision payantes, et peut-être même est-il, à l'heure où j'écris ces lignes, disponible en vidéocassette. Mais aujourd'hui encore, il demeure une source de discussions passionnées, de commentaires et de conjectures parmi les fans d'horreur – et bien que nombre de ceux-ci en aient entendu parler, rares sont ceux qui l'ont effectivement vu.

En laissant de côté les phénomènes de foire, quelles créatures considérons-nous comme assez horribles pour leur infliger ce qui est sans doute le plus ancien des adjectifs péjoratifs ? Eh bien, nous pourrions mentionner les criminels bizarres qui affrontent Dick Tracy⁴⁶, dont le plus surprenant est sans doute Flyface, ainsi que le Scorpion, l'adversaire numéro un de Don Winslow, dont le visage était si horrible qu'il devait le dissimuler en permanence (il lui arrivait cependant parfois de le dévoiler quand un de ses complices avait commis une bourde ou une autre – ledit complice tombait alors raide mort, littéralement mort de peur). Pour autant que je le sache, on n'a jamais découvert (gag) l'horrible secret de la physionomie du Scorpion, mais l'intrépide Don Winslow a réussi un jour à démasquer la fille du Scorpion, qui était dotée du visage mort et flasque d'un cadavre. Le lecteur captivé recevait d'ailleurs cette information en italique – *le visage mort et flasque d'un cadavre !* – afin qu'il l'assimile comme elle le méritait.

Les meilleurs représentants de la « nouvelle génération » des monstres de B.D. se trouvent sans doute parmi ceux créés par Stan Lee pour les Marvel Comics où, pour chaque super-héros comme Spider-Man⁴⁷ et Captain America⁴⁸, on trouve une douzaine d'aberrations monstrueuses : le Docteur Octopus (connu de millions d'enfants sous l'affectueux surnom de Doc Ock), dont les bras ont été remplacés par des bouquets meurtriers de tuyaux d'aspirateur ; l'Homme-Sable, qui ressemble grosso modo à une dune douée de mobilité ; le Vautour ; Stegron ; le Léopard ; et le plus redoutable d'entre tous, le Docteur Fatalis, qui a été si affecté par sa Quête Perverse de Connaissances Interdites qu'il est devenu une sorte de cyborg cliquetant, pourvu d'une cape verte, de deux meurtrières médiévales devant les yeux et d'une armure qui semble transpirer des rivets. Les super-héros dont l'anatomie présente des éléments monstrueux semblent beaucoup moins durables. Mon préféré, Plastic Man⁴⁹ (qui était toujours accompagné d'un comparse loufoque et grassouillet, Woozy Winks), n'a jamais vraiment connu le succès. Reed Richards, le chef des Quatre Fantastiques, est un sosie de Plastic Man, et son compagnon Ben Grimm (alias la Chose) ressemble à un flot de lave pétrifié, mais ils font partie des exceptions qui confirment la règle.

Jusqu'ici, nous avons évoqué les phénomènes de foire et les

caricatures que nous trouvons parfois dans les B.D., mais tournons-nous à présent vers la vie quotidienne. Quel genre de personnes considérez-vous comme vraiment monstrueuses parmi celles que vous croisez chaque jour ? Vous êtes dispensé de cette question si vous êtes médecin ou infirmière ; ce type de professionnel a une longue habitude des aberrations physiques, et on peut en dire autant des policiers et des barmans.

Mais *quid* du reste d'entre nous ?

Prenez les gros. Combien de kilos doit peser un homme ou une femme avant de pénétrer dans un domaine où les perversions de la forme humaine sont suffisamment graves pour être qualifiées de monstruosité ? On ne peut certes pas ranger dans cette catégorie les personnes qui s'habillent au rayon « grandes tailles » des magasins de vêtements... n'est-ce pas ? Un obèse devient-il monstrueux lorsqu'il lui est impossible d'entrer dans un cinéma ou une salle de concerts parce que ses fesses sont trop larges pour se loger entre les deux accoudoirs d'un siège ?

Comprenez bien que je ne souhaite pas ici remettre en question le droit d'avoir des kilos en trop, d'un point de vue médical ou esthétique ; je ne critique pas cette dame que vous avez aperçue un jour d'été en train de lever son courrier, son gigantesque postérieur boudiné dans un pantalon noir, sa chair agitée de tremblements, son ventre dépassant tel un sac de farine sous les pans de son chemisier ; je veux parler d'un point où la simple obésité a dépassé les dernières frontières admises de la normalité pour devenir un phénomène qui, en dehors de toute considération morale, attire inévitablement les regards. Quelles peuvent être vos réactions – ou les miennes – devant un être humain si énorme qu'on ne peut s'empêcher de se demander comment il accomplit des actes qui nous paraissent aller de soi : passer une porte, s'asseoir dans une voiture, entrer dans une cabine téléphonique, se pencher pour lacer des souliers, prendre une douche ?

Vous allez me dire : Steve, on est repartis chez les phénomènes de foire – la femme la plus grosse du monde dans son tutu rose, ou encore ces jumeaux immortalisés par *Le Livre Guinness des records*, où une photo les montrait de dos juchés sur des petits scooters, leurs fesses flottant dans les airs comme un rêve d'apesanteur. Mais le fait est que je ne veux pas parler de ces gens-là, qui existent après tout

dans un monde où une autre échelle est imposée au concept de normalité ; un homme pesant deux cent cinquante kilos peut-il se sentir monstrueux en compagnie de l'Homme-Tronc ou des Frères siamois ? La normalité est un concept sociologique. Ce qui me rappelle une vieille histoire drôle. Deux chefs d'État africains regagnent leurs pays à l'issue d'une visite officielle en Amérique où ils ont rencontré le président des États-Unis. « Kennedy ! s'émerveille l'un d'eux. Quel drôle de nom ! » Dans le même registre, il y a l'épisode de *La Quatrième Dimension*⁵⁰ intitulé *L'Œil de l'admirateur*⁵¹, dont l'héroïne est une femme extraordinairement laide dont la énième opération de chirurgie esthétique vient hélas d'échouer... et ce n'est qu'à la fin de l'épisode que nous apprenons qu'elle vit dans un futur où tout le monde ressemble à une sorte de cochon humanoïde. Selon nos critères, cette femme laide est d'une beauté à couper le souffle.

Non, je veux parler de l'obèse dans notre société – l'homme d'affaires pesant deux cents kilos, par exemple – qui a l'habitude de réserver deux sièges quand il prend l'avion et de relever l'accoudoir qui les sépare avant d'y prendre place. Je veux parler de la femme qui se fait cuire quatre hamburgers pour déjeuner, les mange avec huit tranches de pain, poursuit son repas avec une salade de pommes de terre assaisonnée à la crème fraîche et le conclut par une tarte aux pommes recouverte d'une épaisse couche de crème Chantilly.

En 1976, alors que je m'étais rendu à New York pour affaires, j'ai vu un homme corpulent pris au piège dans la porte tournante de la Librairie Doubleday sur la 5^e Avenue. Gigantesque et suant dans son costume bleu, il ressemblait à une masse de gélatine que l'on aurait versée entre deux battants. Le vigile de la librairie et le policier qui était venu lui prêter main-forte durent batailler un long moment avec la porte avant de parvenir à la débloquer. Finalement, le gentleman put être dégagé. Je me suis demandé alors, et je me demande encore, si les badauds qui s'étaient rassemblés pour observer ce sauvetage étaient différents de ceux qui se massent devant l'aboyeur de foire quand il entame son boniment... ou des spectateurs qui se ruaient jadis dans les salles de cinéma pour voir le monstre de Frankenstein se lever lentement et faire ses premiers pas dans le laboratoire de son créateur.

Les gros sont-ils monstrueux ? Et que dire des personnes affligées d'un bec-de-lièvre ou d'une tache de vin sur le visage ? Jamais une

foire digne de ce nom n'accepterait de les exhiber – désolé, c'est trop banal. Et les personnes dotées de six doigts à une main, ou aux deux, ou encore de trois orteils à chaque pied ? Elles sont loin d'être aussi rares que vous le croyez. Ou encore, pour se rapprocher un peu plus de chez vous, que dire d'une personne affligée d'acné ?

Bien entendu, les points noirs ordinaires n'ont aucun caractère de gravité ; même la plus mignonne des pom-pom girls est susceptible d'en attraper un sur le front ou à la commissure de ses lèvres charmantes, mais la surcharge pondérale n'a pas non plus de caractère de gravité – je veux parler d'une acné ayant atteint un développement considérable, d'un visage ressemblant à celui d'une créature dans un film d'horreur japonais, des comédons par milliers, rouges et suppurants pour la plupart.

Tout comme la scène d'expectoration d'*Alien*, il y a de quoi vous déguster du pop-corn... sauf que c'est *pour de vrai*.

Peut-être n'ai-je pas encore touché du doigt l'idée que vous vous faites de la monstruosité, et peut-être que je n'y arriverai pas, mais considérez un instant le cas pourtant bien ordinaire des gauchers. Bien entendu, la discrimination à l'égard des gauchers est un phénomène évident. Si vous avez fréquenté un collège ou un lycée américain doté de bureaux de type moderne, vous savez déjà que la plupart d'entre eux sont conçus pour un monde exclusivement peuplé de droitiers. La plupart des établissements scolaires s'équipent pour la forme de quelques bureaux pour gauchers, mais c'est à peu près tout. Et durant les interrogations écrites et les examens, les gauchers sont généralement parqués dans un coin de la salle afin qu'ils ne donnent pas de coups de coude à leurs condisciples dits normaux.

Cela va plus loin qu'une simple discrimination. La discrimination a de profondes racines, mais celles de la monstruosité sont plus profondes encore. Dans l'univers du base-ball, les joueurs gauchers sont considérés comme un peu dingues, même lorsque tel n'est pas le cas^{*7}. En vieux français, gauche se disait *senestre*, c'est de là que l'adjectif *sinistre* tire son origine. Si l'on en croit une ancienne superstition, votre moitié droite appartient à Dieu et la gauche à son Adversaire. Les gauchers ont toujours été suspects. Ma mère était gauchère, et elle m'a raconté que, lorsqu'elle était écolière, l'institutrice avait l'habitude de lui donner un coup de règle sur la main gauche pour qu'elle change de main quand elle écrivait. Elle

s'empressait de reprendre son stylo de la main gauche dès que sa tortionnaire avait le dos tourné, car sa main droite n'était capable de produire que des gribouillis – ce qui est le cas de la plupart d'entre nous lorsque nous essayons d'écrire avec ce que les habitants de la Nouvelle-Angleterre appellent « la main stupide ». Quelques êtres d'exception, tel Branwell Brontë (le frère si doué de Charlotte et d'Emily), peuvent écrire indifféremment des deux mains. En fait, Branwell Brontë était si ambidextre qu'il arrivait à écrire *en même temps* deux lettres destinées à deux personnes différentes. On peut raisonnablement se demander si une telle aptitude tient de la monstruosité... ou du génie.

En fait, toutes les aberrations humaines, physiques ou mentales, ont été à un moment ou à un autre de l'histoire, voire encore aujourd'hui, considérées comme monstrueuses – une liste complète comprendrait la pointe de cheveux sur le front (jadis tenue pour le signe distinctif d'un sorcier), les grains de beauté du corps féminin (des tétons de sorcière) et la schizophrénie terminale, qui a parfois valu aux personnes ainsi affligées d'être canonisées par telle ou telle Église.

Si la monstruosité nous fascine, c'est parce qu'elle séduit le conservateur en costume trois-pièces qui sommeille en chacun de nous. Si nous aimons tant le concept de monstruosité, si nous en avons tellement besoin, c'est parce qu'il réaffirme l'idée d'ordre qui nous est si nécessaire... et permettez-moi en outre de suggérer que ce n'est pas l'aberration mentale ou physique qui nous horripile mais plutôt l'absence d'ordre qu'elle semble impliquer.

Le regretté John Wyndham, qui est sans doute le meilleur écrivain de science-fiction que l'Angleterre ait jamais produit, a tiré le meilleur parti de cette idée dans son roman *Les Chrysalides* (également connu sous le titre *Les Transformés*). À mon humble avis, jamais on n'a écrit depuis la Seconde Guerre mondiale une variation plus brillante sur l'idée de mutation et de déviation. Dans la maison du jeune protagoniste se trouve une série d'écriteaux couverts de préceptes rigoureux : SEUL L'HOMME EST L'IMAGE DE DIEU ; LE TROUPEAU DE DIEU DOIT RESTER PUR ; LE SALUT EST DANS LA PURETÉ ; BÉNIE SOIT LA NORME ; et le plus révélateur d'entre eux : PRENDS GARDE AU MUTANT ! Après tout, en parlant de monstruosité, nous exprimons notre foi et notre croyance en la norme, et nous prenons garde au mutant. L'écrivain d'horreur n'est ni

plus ni moins qu'un agent du *statu quo*.

5

Ceci posé, revenons aux films produits par American International Pictures durant les années 1950. Dans quelque temps, nous évoquerons leurs qualités allégoriques (vous, là, dans le fond, arrêtez de rire ou je vous expulse du cours), mais concentrons-nous pour l'instant sur l'idée de monstruosité... et si nous abordons le sujet de l'allégorie, ce ne sera que de façon superficielle, en suggérant ce que ces films ne sont pas.

Bien qu'ils soient sortis à l'époque où le rock and roll pulvérisait les barrières raciales, et bien qu'ils aient visé le même public adolescent, il est intéressant de souligner les éléments qui sont absents de ces films... du moins en termes de monstruosité « authentique ».

Nous avons déjà remarqué que les films d'AIP, ainsi que ceux des autres firmes indépendantes qui ont imité AIP, ont nettement revigoré l'industrie cinématographique durant cette période creuse que furent les années 1950. Grâce à eux, plusieurs millions de jeunes spectateurs ont trouvé dans les salles obscures la provende que leur refusait la télé, et ils disposaient en plus d'un endroit accueillant où ils pouvaient se peloter en paix. Et ce sont les « indies », comme les appelle le magazine *Variety*, qui ont donné à toute une génération d'enfants de la guerre la passion du cinéma, préparant peut-être le succès de films aussi disparates que *Easy Rider*, *Les Dents de la mer*, *Rocky*, *Le Parrain* et *L'Exorciste*.

Mais où sont les monstres ?

Oh, nous avons des faux monstres par douzaines : des hommes-soucopes, des sangsues géantes, des loups-garous, des hommes-taupes (dans un film Universal) et bien d'autres encore. Mais tout en s'engageant hardiment dans cet océan inconnu et riche de possibilités, AIP s'abstint de montrer ce qui ressemblait à de la véritable horreur... *du moins dans l'acception émotionnelle que les enfants de la guerre avaient de ce terme*. C'est là une précision importante, et j'espère que vous conviendrez avec moi qu'elle méritait d'être mise en italique.

Ils étaient – nous étions – des enfants connaissant parfaitement la détresse psychique engendrée par la Bombe mais n'ayant jamais

vraiment fait l'expérience du manque ou de la privation. Aucun des jeunes spectateurs de l'époque ne souffrait de malnutrition ou d'infection parasitaire. Quelques-uns avaient perdu un père ou un oncle à la guerre. Pas beaucoup.

Et dans les films eux-mêmes, on ne trouvait aucun gros lard ; aucun gamin affligé de tics ; aucune victime de l'acné ; aucun gamin ayant l'habitude de se curer le nez puis d'essuyer son doigt sur le pare-brise de la voiture ; aucun gamin souffrant de problèmes sexuels ; aucun gamin affligé d'une difformité visible (même pas un handicap aussi banal qu'une mauvaise vue nécessitant le port de lunettes – tous les jeunes héros des films d'AIP, films d'horreur ou films de distraction, avaient 10/10 à chaque œil). Peut-être apercevait-on parfois un ado un peu louf – du genre de ceux qu'interprétait Nick Adams –, qui était un peu plus petit que les autres ou avait l'audace de retourner sa casquette sur sa tête à l'instar d'un joueur de base-ball (et que l'on surnommait affectueusement Weirdo, Scooter ou Crazy), mais ça n'allait jamais plus loin.

Le lieu de l'action était toujours une petite ville américaine typique, le contexte le plus aisément identifié par le public... mais toutes ces versions de Notre Ville semblaient avoir reçu la visite d'un commando d'eugénistes la veille du début du tournage, et on en avait éliminé tous les citoyens souffrant d'un cheveu sur la langue, d'une tache de vin, d'une patte folle ou d'un ventre proéminent – bref, tous ceux qui ne ressemblaient pas à Frankie Avalon, Annette Funicello, Robert Young et Jane Wyatt. Certes, Elisha Cook Jr., qui apparaissait dans nombre de ces films, avait toujours eu l'air un peu bizarre, mais comme il se faisait invariablement tuer durant la première bobine, il ne compte pas.

Bien que le rock and roll et les films de jeunes (des *Griffes du loup-garou* à *La Fureur de vivre*⁵²) aient simultanément choqué la génération précédente, qui commençait à se remettre de « sa guerre » et se préparait à la transformer en mythe, offrant à ses représentants une surprise aussi déplaisante qu'un voyou leur tombant dessus au coin d'une rue, musique et cinéma n'étaient que les signes avant-coureurs d'un authentique séisme à venir. Little Richard était bel et bien un personnage dérangentant, et Michael Landon – qui respectait si peu son lycée qu'il ne se donnait même pas la peine d'ôter le tee-shirt portant son emblème avant de se métamorphoser en homme-loup – l'était tout

autant, mais on était encore loin du « Fish Cheer » de Woodstock et des démonstrations de chirurgie amateur de *Massacre à la tronçonneuse*.

Durant les années 1950, tous les parents tremblaient devant le spectre de la délinquance juvénile : l'adolescent un peu vulgaire du mythe, adossé à la porte de l'épicerie de Notre Ville, les cheveux luisants de Vitalis ou de Brylcreem, un paquet de Lucky Strike glissé sous l'épaulette de son blouson noir, un comédon tout frais à la commissure de ses lèvres et un cran d'arrêt tout neuf dans la poche-revolver de son blue-jean, dans l'attente d'un gosse à tabasser, d'un parent à harceler, d'une jeune fille à agresser, ou peut-être d'un chien à violer et à tuer... ou vice versa. Cette image jadis chargée de terreur a subi au fil des ans un processus de mythification et d'homogénéisation ; prenez James Dean ou Vic Morrow, attendez une vingtaine d'années, et hop ! voilà Arthur Fonzarelli. Mais à l'époque, les journaux et les revues populaires voyaient des délinquants juvéniles partout, tout comme ces représentants du Quatrième Pouvoir avaient vu des communistes partout quelques années plus tôt. Leurs santiags et leurs Levi's hantaient les rues d'Oakdale, de Pineview et de Centerville ; et celles de Mundamian (Iowa) et de Lewiston (Maine). Et l'ombre du redoutable délinquant juvénile était longue, longue. Marlon Brando avait été le premier à donner une voix à ce nihiliste à la tête vide, dans un film intitulé *L'Équipée sauvage*. « Mais contre quoi te rebelles-tu ? » lui demande la jolie jeune fille. Réponse de Marlon : « Qu'est-ce que t'as à me proposer ? »

Pour les braves gens d'Asher Heights (Caroline du Nord) qui avaient survécu à quarante et une missions au-dessus de l'Allemagne dans le ventre d'un bombardier et qui ne souhaitaient plus à présent que vendre plein de Buick à boîte automatique, c'était vraiment une tuile ; ce type-là se fichait complètement des sociétés de bienfaisance et des clubs d'anciens combattants.

Mais tout comme il s'était avéré que les communistes et les agents de la cinquième colonne étaient bien moins nombreux qu'on ne le croyait, la Sinistre Menace du Délinquant Juvénile devait se révéler quelque peu exagérée. En dernière analyse, les enfants de la guerre voulaient les mêmes choses que leurs parents. Ils voulaient un permis de conduire ; un boulot en ville et une maison en banlieue ; un mari ou une femme ; une bonne assurance ; un bon déodorant pour les

aiselles ; des enfants ; des remboursements de crédit qui ne risquaient pas de les ruiner ; des rues propres ; des consciences propres. Ils voulaient être sages. Plusieurs dizaines d'années et plusieurs centaines de kilomètres séparaient le Senior Glee Club et la SLA⁵³, Notre Ville et le delta du Mékong ; et le seul exemple de guitare au son distordu de l'industrie du disque résultait d'une erreur technique dans un album de country music de Marty Robbins. Les jeunes suivaient bien sagement le code vestimentaire de leur école. Les rouflaquettes étaient des objets de dérision dans la plupart des lycées, et un mec surpris à porter des semelles compensées ou un maillot un peu trop moulant se serait fait traiter de tantouze. Eddie Cochran pouvait bien chanter « *those crazy pink pegged slacks* », mais si les gamins achetaient ses disques, ils se gardaient bien de porter le pantalon rose en question. Pour les enfants de la guerre, la norme était bénie. Ils voulaient être sages. Ils prenaient garde au mutant.

Dans les premiers films d'horreur pour jeunes des années 1950, on ne se permettait qu'une aberration, qu'une mutation par scénario. C'étaient les parents qui ne croyaient pas à son existence. C'étaient les gamins – qui voulaient être sages – qui montaient la garde (en général en haut de la falaise qui dominait Notre Ville au bout du Sentier des Amoureux) ; c'étaient les gamins qui éliminaient le mutant, et grâce à eux, on pouvait organiser en paix des danses de patronage et des pique-niques sur la plage.

Pour les enfants de la guerre, les horreurs – à l'exception du stress psychique causé par la menace de la Bombe – étaient sans exception des horreurs banales. Et peut-être qu'il est impossible de concevoir une horreur authentique quand on a le ventre plein. Les horreurs des enfants de la guerre étaient des horreurs à petite échelle, et de ce point de vue, les films qui ont vraiment fait décoller AIP, *Les Griffes du loup-garou* et *Des filles pour Frankenstein*, acquièrent un certain intérêt.

Dans *Les Griffes*, Michael Landon interprète un lycéen séduisant mais à l'humeur maussade et au tempérament vif. C'est un brave gars, au fond, mais il se retrouve toujours embarqué dans des bagarres (tout comme David Banner, l'*alter ego* de Hulk dans la série télé, ce n'est jamais Landon qui est à l'origine de ces bagarres), à tel point qu'il risque bel et bien d'être renvoyé du lycée. Il va donc consulter un psychiatre (Whit Bissell, qui interprète également le descendant de Victor Frankenstein dans *Des filles pour Frankenstein*) qui se révèle être

totallement maléfique. Il conclut que Landon représente un stade antérieur du développement humain – disons, en gros, de l'âge des cavernes – et l'hypnotise pour achever de le faire régresser, aggravant son problème plutôt que de lui trouver une solution.

L'expérience de Bissell réussit au-delà de ses rêves – ou de ses cauchemars – les plus fous, et Landon devient un loup-garou enragé. Aux yeux d'un collégien ou d'un lycéen voyant sa transformation pour la première fois, c'était *grave*. Landon devient la fascinante incarnation de tout ce qu'on ne doit *pas* faire si on veut être sage... si on veut avoir une bonne scolarité, être admis à la National Honor Society, être reçu dans une université de renom, adhérer à une fraternité étudiante et écluser des bières comme l'a fait papa. Landon se retrouve le visage couvert de poils, la mâchoire pleine de dents et les lèvres couvertes d'une substance ressemblant à s'y méprendre à de la crème à raser. Il reluque une fille qui s'est isolée dans le gymnase pour faire des exercices à la barre d'appui, et on l'imagine aisément en train d'exsuder un parfum rappelant celui d'un putois en rut qui vient de se rouler dans un tas de merde de coyote. Ne cherchez pas sur son torse une chemise bon chic bon genre d'aspirant étudiant ; voilà un mec qui n'a strictement rien à foutre des tests d'aptitude à l'enseignement supérieur. L'homme descend du singe, mais lui, il est remonté jusqu'au loup.

Si ce film a connu un tel succès lors de sa sortie, c'est sans aucun doute en partie grâce au sentiment de libération qu'il a suscité chez ces enfants de la guerre qui voulaient tant être sages. Lorsque Landon attaque la jolie gymnaste en justaucorps moulant, il fait une déclaration de nature sociale au nom de ses spectateurs. Mais ceux-ci sont également horrifiés par ses actes, car au niveau psychologique, ce film est une série de préceptes à suivre – depuis « tu te raseras avant d'aller à l'école », jusqu'à « jamais tu ne t'exerceras dans un gymnase vide ».

Après tout, les animaux sont partout.

6

Si *Les Griffes du loup-garou* représentent, du point de vue psychologique, l'expression ultime de ce célèbre rêve où votre

pantalon vous tombe sur les chevilles alors que vous vous trouvez dans un lieu public – l'étranger velu menaçant les bons élèves du Lycée de Notre Ville –, alors *Des filles pour Frankenstein* est une parabole malsaine sur le dérèglement glandulaire total. Ce film est destiné à tous les garçons et à toutes les filles de quinze ans qui ont découvert un beau matin dans leur miroir un point noir ayant fait surface durant la nuit et ont compris que même les Stri-Dex Medicated Pads, ces remèdes miracles vantés par Dick Clark, seraient impuissants à résoudre leur problème.

Vous allez me dire que je reviens sans cesse aux comédons. Vous avez raison. Autant l'avouer, je considère les films d'horreur de la fin des années 1950 et du début des années 1960 – disons jusqu'à *Psychose* – comme des hymnes aux pores bouchés. J'ai suggéré plus haut que l'horreur était hors de portée des gens au ventre plein. De la même manière, les Américains ont dû sévèrement limiter leur conception de la difformité physique – et c'est pour cette raison que le point noir a joué un rôle important dans le développement psychologique de l'adolescent américain.

Bien sûr, il se trouve probablement parmi mes lecteurs un homme ou une femme affligé d'un mal congénital qui est en train de grommeler : « Ne me parle pas de difformité, connard... », et il est exact qu'il existe des Américains au pied bot, des Américains sans nez, des Américains amputés et des Américains aveugles (je me suis toujours demandé si ces derniers ne se sentaient pas discriminés par un des slogans de McDonald's : « Gardez l'œil sur vos frites... »). À côté de ces bourdes cataclysmiques dues à Dieu, à l'homme ou à la nature, les comédons paraissent aussi graves qu'une envie autour de l'ongle. Mais je suis bien obligé de remarquer qu'en Amérique les bourdes cataclysmiques de ce genre représentent (du moins pour le moment) l'exception plutôt que la règle. Promenez-vous dans une rue américaine ordinaire et comptez les déficiences physiques que vous apercevrez. Si vous en trouvez plus d'une douzaine au bout de cinq kilomètres de marche, vous risquez de faire grimper les statistiques. Cherchez donc des moins de quarante ans aux dents gâtées jusqu'aux gencives, des enfants au ventre gonflé par la malnutrition, des hommes et des femmes au visage grêlé par la petite vérole : vous chercherez en vain. Vous ne trouverez pas non plus de misérables au visage couvert de furoncles suppurants ou aux bras criblés d'ulcères

non traités ; si vous visitez un centre sanitaire, vous apprendrez que sur cent têtes blondes, on n'en trouve au plus que quatre ou cinq grouillantes de poux. Ces phénomènes, ainsi que d'autres aussi graves, sont certes plus fréquents dans les zones rurales ou dans les ghettos des métropoles, mais dans les villes et les banlieues d'Amérique, la plupart des gens se portent bien. La prolifération des manuels de santé, le culte en pleine expansion de l'amélioration personnelle (pour citer Erma Bombeck : « Si ça ne vous dérange pas, j'ai décidé d'être plus résolue ») et le développement foudroyant de l'activité consistant à contempler son nombril prouvent que, pour le moment, une majorité d'Américains a réglé le problème qui se pose de façon criante à une bonne partie du reste du monde : le problème de la survie.

Je n'imagine pas une personne souffrant de malnutrition se plonger dans la lecture d'un livre tel que *D'accord avec soi et avec les autres*, ni un père de famille nombreuse cherchant désespérément à joindre les deux bouts se passionner pour les théories de Werner Erhard sur les séminaires d'entreprise. De telles choses ressortissent au domaine réservé des riches. Joan Didion a récemment publié un livre intitulé *The White Album* où elle raconte la façon dont elle a vécu les années 1960. Je suppose que c'est un bouquin passionnant – si on est millionnaire : l'histoire d'une femme blanche et riche qui pouvait se permettre d'aller faire sa dépression à Hawaii – l'équivalent des points noirs pour les années 1970.

Lorsque l'horizon de l'existence humaine se réduit à la survie au jour le jour, les perspectives s'altèrent. Pour les enfants de la guerre, qui vivaient dans un monde douillet (mais n'oublions pas la Bombe) de visites médicales régulières, de pénicilline et de soins dentaires permanents, le comédon est devenu la difformité physique la plus importante parce que la plus visible ; la plupart des autres déficiences avaient été éradiquées. Et comme j'ai évoqué les soins dentaires, je me dois de préciser que la plupart des gosses qui ont dû porter un appareil durant ces années où la pression sociale était quasiment étouffante le vivaient souvent comme une difformité – on entendait parfois résonner dans la cour de l'école les mots : « Hé ! gueule d'acier ! » Mais la plupart des gens considéraient l'appareil dentaire comme une forme de traitement, guère plus remarquable que le bras en écharpe d'une jolie lycéenne ou le pansement sur le genou d'une vedette de l'équipe de foot.

Mais le point noir n'a pas de remède.

Et voici donc *Des filles pour Frankenstein*. Dans ce film, Whit Bissell assemble la créature, interprétée par Gary Conway, à partir des cadavres de jeunes chauffards. Les parties non utilisées sont livrées en pâture à des alligators planqués sous sa maison – bien entendu, nous devinons assez vite que Bissell lui-même finira dans la gueule d'un alligator, et nous ne sommes pas déçus. Dans ce film, Bissell est un méchant de la plus belle eau, atteignant des sommets existentiels dans le mal : « Il pleure, même les glandes lacrymales fonctionnent !... Réponds-moi, tu as une langue dans la tête. Je le sais, c'est moi qui l'ai cousue^{*8}. » Mais c'est le malheureux Conway qui attire l'œil du spectateur et porte le film sur ses épaules. Tout comme la méchanceté de Bissell, la difformité de Conway est si horrible qu'elle en devient presque absurde... et il ressemble à s'y méprendre à un lycéen dont l'acné a atteint des proportions cataclysmiques. Son visage évoque la carte en relief d'un massif montagneux d'où émerge un œil injecté de sang.

Et pourtant... et pourtant... cette créature balourde et répugnante aime le rock and roll, alors elle ne peut pas être totalement mauvaise, n'est-ce pas ? Nous avons rencontré le monstre, et comme Peter Straub le fait remarquer dans *Ghost Story*, le monstre, c'est nous-mêmes.

Nous aurons à nouveau l'occasion d'évoquer la monstrosité, et – espérons-le – d'en tirer des réflexions plus profondes que celles que peuvent nous inspirer *Les Griffes du loup-garou* et *Des filles pour Frankenstein*, mais je pense qu'il est important de souligner le fait que, même à leur niveau le plus simple, ces Contes du Crochet accomplissent un certain nombre de prouesses sans même l'avoir voulu. On y trouve allégorie et catharsis, mais c'est seulement parce que le créateur d'horreur est avant tout un agent de la norme. Cela est vrai de l'horreur à caractère physique, et nous verrons que tel est aussi le cas des œuvres plus consciemment ambitieuses, même si, lorsque nous nous intéresserons aux qualités mythologiques de l'horreur et de la terreur, nous risquerons de découvrir des associations plus troublantes et plus énigmatiques. Mais avant d'en arriver là, nous devons quitter le domaine cinématographique, du moins pour un temps, et nous intéresser à trois romans qui forment la majeure partie des fondations sur lesquelles a été bâtie l'horreur moderne.

*1. Et de Faust ? De Dédale ? De Prométhée ? De Pandore ? Voilà une généalogie qui remonte tout droit aux portes de l'Enfer !

*2. On comprend que Donovan l'ait aimé au point de vouloir en faire son héritier. Il avait de qui tenir.

*3. Un écrivain du calibre de Kate Wilhelm, acclamée pour ses œuvres de science-fiction et de littérature générale (citons entre autres *Hier les oiseaux* et *The Clewiston Test*), a commencé sa carrière avec un roman d'horreur bref mais redoutablement efficace intitulé *The Clone*, écrit en collaboration avec Ted Thomas. Dans ce livre, une créature amorphe presque entièrement composée de protéine pure (il s'agit d'un *blob* plutôt que d'un clone, comme le fait justement remarquer *The Science Fiction Encyclopedia*) se forme dans les égouts d'une grande ville... autour d'un morceau de hamburger à moitié pourri. Elle se met à croître, absorbant au passage plusieurs centaines de personnes. Lors d'une scène mémorable, un petit garçon est absorbé par le bras dans l'évier de la cuisine.

*4. La scène de *Salem* la plus digne de la tradition E.C. – du moins à mon humble avis – est celle où Charlie Rhodes, le chauffeur du car scolaire (un méchant typique à la hauteur de ce cher Herbie Satten), est réveillé à minuit par le bruit de son klaxon. Après que les portes du car se sont définitivement refermées derrière lui, il découvre que les sièges sont pleins d'enfants, comme prêts à partir pour l'école... sauf que ce sont tous des vampires. Charlie se met à hurler, et peut-être que le lecteur se demande pourquoi ; après tout, ils sont seulement venus boire un coup.

Hé, hé.

*5. Les rats sont des bestioles charmantes, pas vrai ? Quatre ans avant de publier *Salem*, j'ai écrit une histoire de rats intitulée *Poste de nuit* [Nouvelle recueillie dans *Danse macabre (Night Shift, 1978)* – c'était en fait ma troisième nouvelle publiée –, et j'étais un peu gêné par la ressemblance entre les rats planqués dans la vieille usine de *Poste de nuit* et les rats planqués dans la pension de famille de *Salem*. Lorsqu'un écrivain approche de la fin d'un roman, la fatigue le rend sujet à toutes sortes de tentations – et je pense que j'ai en partie succombé à celle de l'autoplaijat. Finalement, au risque de décevoir les amateurs de rats, je suis bien obligé de conclure que Bill Thompson a pris une sage décision en faisant disparaître les rats de *Salem*.

*6. Cependant ce vieil *Enquirer* n'a pas dit son dernier mot. Je l'achète encore quand il contient un article juteux sur les OVNI ou sur Bigfoot mais la plupart du temps, je me contente de le feuilleter rapidement en faisant la queue au supermarché, en quête de rechutes dans le mauvais goût dignes de la photo de Lee Harvey Oswald pendant son autopsie ou de celle d'Elvis Presley dans son cercueil. Mais l'heureuse

époque des manchettes du genre UNE MÈRE DE FAMILLE FAIT CUIRE SON CHIEN ET LE FAIT MANGER À SES ENFANTS est hélas révolue.

*7. Voir par exemple Bill Lee, qui joue à présent chez les Expos de Montréal après s'être illustré aux Red Sox de Boston. Ses équipiers l'avaient surnommé « L'Homme de l'espace », et les fans n'ont pas oublié ce jour de 1976 où, à l'issue d'une fête célébrant la victoire de l'équipe en finale, Lee les a exhortés à ramasser leurs déchets avant de quitter le stade. Sa bizarrerie s'est manifestée avec le plus d'éclat le jour où il a qualifié Don Zimmer, le manager des Red Sox, de « hamster de service ». Peu de temps après, il était transféré à Montréal...

*8. Cité dans *An Illustrated History of the Horror Film*, op. cit.

CHAPITRE 3

CONTES DU TAROT

1

Le thème de l'immortalité est un des plus connus de la littérature fantastique. « La Chose qui ne veut pas mourir » est un des fleurons du genre, et on la retrouve dans *Beowulf*, dans les contes d'Edgar Poe (*La Vérité sur le cas de M. Valdemar* et *Le Cœur révélateur*¹), ainsi que dans les œuvres de Lovecraft (notamment *Air froid*²), de William Peter Blatty³, et même – Dieu ait pitié de nous ! – de John Saul⁴.

Les trois romans dont je compte discuter dans ce chapitre semblent bel et bien avoir conquis une telle immortalité, et j'estime qu'il est impossible de traiter sérieusement l'histoire de l'horreur entre 1950 et 1980 sans les avoir analysés au préalable. Ces trois livres jouissent d'une existence prolongée tout en étant tenus à l'écart du cercle sélect des « classiques » reconnus de la littérature anglaise, et peut-être n'est-ce pas sans raison. *Le Cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde* fut écrit en trois jours par un Robert Louis Stevenson en état de fièvre créatrice. Sa femme fut si horrifiée par le manuscrit que Stevenson le brûla dans sa cheminée⁵... pour le réécrire aussitôt, encore une fois en trois jours. *Dracula* est un mélodrame sans complexes rédigé sous la forme d'un roman épistolaire – une convention littéraire qui était déjà à l'article de la mort vingt ans avant sa parution, lorsque Wilkie Collins⁶ écrivait les derniers de ses fabuleux romans de mystère et de suspense. *Frankenstein*⁷, le plus célèbre de cette trinité, fut rédigé par une jeune fille de dix-neuf ans, et bien que ce soit le mieux écrit des trois, c'est aussi le moins lu, et son auteur ne devait plus jamais écrire avec une telle rapidité, un tel talent, une telle réussite... et une telle audace.

Si on les examine d'un œil critique, ces trois œuvres apparaissent comme des romans populaires typiques de leur époque, que peu de choses distinguent de livres vaguement similaires – *Le Moine*⁸ de M. G. Lewis, par exemple, ou encore *Armada*⁹ de Collins –, des livres en grande partie oubliés, sauf par les professeurs de littérature gothique qui en imposent parfois la lecture à leurs élèves, lesquels les

abordent avec méfiance... pour les dévorer ensuite avec passion.

Mais ces trois romans-là sortent de l'ordinaire. Ils forment les fondations d'un gratte-ciel de livres et de films – ces œuvres gothiques du ^{xx}e siècle que l'on regroupe sous l'étiquette d'« horreur moderne ». En outre, chacun d'eux recèle en son cœur un monstre qui a rejoint et enrichi ce que Burton Hatlen appelle l'« océan mythique » – un ensemble d'œuvres de fiction dans lequel nous nous sommes tous baignés, même si nous n'avons ni lu le livre ni vu le film. Tout comme des cartes de tarot représentant des images séduisantes de notre conception du mal, on peut les abattre de façon spectaculaire : le Vampire, le Loup-Garou et la Chose sans nom.

J'ai exclu de cette main *Le Tour d'écrou* de Henry James¹⁰, un des grands romans de la littérature fantastique, alors qu'il l'aurait complétée de façon satisfaisante en y ajoutant la figure mythique la plus connue du surnaturel, celle du Fantôme. J'ai agi ainsi pour deux raisons : premièrement, parce que *Le Tour d'écrou*, avec son style élégant et posé, sa logique psychologique irréprochable, n'a exercé qu'une faible influence sur la culture populaire américaine. Si on souhaite s'intéresser à cet archétype, autant le faire par le biais de la bande dessinée *Casper le fantôme*. Deuxièmement, le Fantôme est un archétype qui, contrairement à ceux représentés par le monstre de Frankenstein, Dracula et Edward Hyde, couvre un champ trop vaste pour qu'on limite son étude à un seul roman, si extraordinaire soit-il. Le Fantôme est, après tout, le Mississippi de la littérature surnaturelle, et bien que nous comptions l'étudier le moment venu, nous ne nous limiterons pas pour cela à une seule œuvre.

Tous ces livres (*Le Tour d'écrou* y compris) ont certaines choses en commun, et tous s'intéressent au fondement même de l'histoire d'horreur : des secrets qu'il vaut mieux taire et des choses qu'il vaut mieux ne pas dire. Et pourtant, Stevenson, Shelley et Stoker (sans oublier James) promettent tous de nous révéler un secret. Ils le font avec des effets différents et des degrés de réussite variables... mais aucun d'eux ne peut être accusé d'avoir entièrement échoué. Peut-être est-ce pour cette raison que leurs œuvres restent vivantes. Quoi qu'il en soit, elles sont là, et il me paraît impossible d'écrire un livre tel que celui-ci sans faire *quelque chose* d'elles. C'est une question de racines. Peut-être vous fichez-vous de savoir que votre grand-père aimait s'asseoir en bras de chemise sur le perron de sa maison pour fumer

une bonne pipe après le souper, mais il vous est sans doute utile de savoir qu'il a quitté sa Pologne natale en 1888 et qu'il a participé à la construction du métro de New York. Au moins verrez-vous ledit métro d'un autre œil quand vous le prendrez le matin pour aller au boulot. De la même manière, il est difficile d'analyser l'interprétation de Dracula par Christopher Lee sans parler d'un Irlandais rouquin du nom d'Abraham Stoker.

Par conséquent... parlons racines.

2

Frankenstein a probablement suscité plus d'adaptations cinématographiques que toutes les autres œuvres de l'histoire de la littérature, y compris la Bible. Parmi elles figurent *Frankenstein*, *La Fiancée de Frankenstein*, *Frankenstein rencontre le loup-garou*, *La Revanche de Frankenstein*, *Blackenstein* et *Frankenstein 1970*, pour ne citer que ces quelques films. Ceci posé, il semblerait superflu de résumer une telle œuvre, mais comme nous l'avons remarqué plus haut, *Frankenstein* n'est guère lu de nos jours. Des millions d'Américains connaissent ce nom (certes, ils sont beaucoup plus à connaître celui de Ronald McDonald ; en voilà un héros de la culture), mais la plupart d'entre eux ignorent que le nom de Frankenstein désigne le créateur du monstre et non le monstre lui-même, ce qui, contrairement à ce que l'on pourrait croire, tend à prouver que ce livre a bel et bien rejoint l'océan mythique américain conceptualisé par Hatlen. Les historiens ont démontré que Billy the Kid n'était qu'un pied-tendre fraîchement débarqué de New York, coiffé d'un chapeau melon, atteint de la syphilis et susceptible d'abattre ses adversaires dans le dos. De tels faits intéressent bien sûr le commun des mortels, mais il sait au fond de lui qu'ils n'ont plus grande importance... si tant est qu'ils en aient jamais eu. Si l'art est une force digne de respect, même aux yeux de ceux qui ne s'y intéressent pas, c'est en partie à cause de la facilité avec laquelle le mythe avale la vérité... sans le moindre rot d'indigestion.

Le roman de Mary Shelley est un mélodrame plutôt lent et bavard, dont le thème est brossé à coups de pinceau un tantinet grossiers. Un peu à la façon dont un étudiant brillant mais encore peu expérimenté

développerait les points saillants de son argumentation. À l'inverse des films qu'il a inspirés, il ne contient que peu de scènes de violence, et à l'inverse du monstre créé par Universal (dans les « Karlofffilms », comme dit Forry Ackerman), la créature de Shelley s'exprime dans une langue châtiée digne d'un lord débattant à la Chambre ou de William F. Buckley échangeant des propos avec Dick Cavett à la télévision. C'est un être cérébral, l'exact contraire du monstre campé par Karloff, dont le front est démesuré et le regard éclairé d'une sournoise stupidité ; et le livre ne contient aucune réplique aussi glaçante que celle que Karloff prononce dans *La Fiancée de Frankenstein* de sa lente voix de ténor enroué : « Oui... mort... j'aime... mort. »

Le roman de Shelley est sous-titré « Le Prométhée moderne », et le Prométhée en question n'est autre que Victor Frankenstein. Il quitte son doux foyer pour aller étudier à l'université d'Ingoldstadt (et nous entendons déjà l'auteur fourbir son argument, un des arguments les plus célèbres de la littérature d'horreur : *Il est des choses que l'humanité n'aurait jamais dû connaître*), où on lui bourre le crâne d'idées folles – et dangereuses – sur le galvanisme et l'alchimie. Le résultat inévitable, bien entendu, est la création d'un monstre à partir d'un ensemble de pièces détachées digne d'un catalogue d'entretien automobile. Frankenstein accomplit son œuvre au cours d'une longue et délirante poussée de fièvre créatrice – et c'est dans ces scènes que Shelley nous gratifie de sa prose la plus vigoureuse.

Sur la profanation de sépultures nécessaire au processus :

« Qui donc pourrait concevoir l'horreur de mon travail poursuivi en secret, pataugeant dans la profondeur humide des caveaux ou torturant un animal vivant pour tenter d'animer la matière inerte ? D'y penser me donne maintenant le vertige et fait trembler mes membres. [...] Je collectais des os dans les charniers, et je violais, de mes doigts profanes, les secrets extraordinaires de l'organisme humain. J'avais installé un atelier, ou plutôt une cellule, destinée à mon immonde création. [...] J'avais l'impression que les yeux me sortaient des orbites, lorsque je me livrais à mes odieuses manipulations¹¹. »

Sur le rêve qui suit l'accomplissement de l'expérience :

« Je voyais Élisabeth, radieuse de santé, cheminer dans les rues d'Ingoldstadt. Surpris et charmé, je l'enlaçais, mais tandis que je posais mon premier baiser sur ses lèvres, elles devinrent livides comme celles d'une morte. Ses traits semblèrent se décomposer, et j'eus l'impression de tenir dans mes bras le cadavre de ma défunte mère. Un linceul l'enveloppait, et dans les plis du drap, je voyais grouiller des vers. Je me réveillai, frissonnant d'effroi. Une sueur froide me mouillait le front, mes dents claquaient et des frémissements secouaient mes membres. À la lueur jaunâtre des rayons lunaires qui filtraient par les fentes des volets, j'aperçus soudain le misérable, le monstre que j'avais créé. Il avait soulevé la tenture de mon lit, et ses yeux – si l'on peut leur donner ce nom – étaient fixés sur moi. Il ouvrit la bouche et laissa échapper des sons inarticulés ; une horrible grimace lui plissait les joues¹². »

Victor réagit à cette vision comme n'importe quel homme sain d'esprit ; il s'enfuit en hurlant dans la nuit. Le reste de l'histoire imaginée par Shelley est une authentique tragédie shakespearienne, dont l'unité classique n'est entamée que par l'incertitude dans laquelle se trouve son auteur quant à la nature exacte de la faute commise – est-ce l'*hubris* (usurpation d'un pouvoir exclusivement divin) de Victor ou sa renonciation à toute responsabilité envers la créature qu'il a douée de vie ?

Le monstre entame sa vengeance en tuant William, le petit frère de Frankenstein. Un meurtre qui n'inspire au lecteur qu'un chagrin relatif ; lorsque le monstre essaie de se lier d'amitié avec le petit garçon, celui-ci réplique : « Hideux monstre ! Lâchez-moi ! Mon papa est syndic, c'est M. Frankenstein ; il vous punira. Vous n'oseriez pas me garder ! » Cette tirade d'enfant gâté est la dernière que déclame Willy ; lorsque le monstre l'entend prononcer le nom de son créateur, il lui tord le cou aussi sec.

Justine Moritz, une domestique des Frankenstein, est injustement accusée de ce crime et se retrouve promptement au bout d'une corde – doublant par là même le fardeau de culpabilité qui pèse sur le malheureux Frankenstein. Peu après, le monstre aborde son créateur et lui narre son histoire^{*1}. Mais s'il est venu lui rendre visite, c'est avant tout parce qu'il désire une compagne. Si son vœu est exaucé,

déclare-t-il à Frankenstein, il partira avec sa dame et tous deux s'établiront dans une contrée désolée de la planète (il évoque l'Amérique du Sud, le New Jersey n'ayant pas encore été inventé), à l'abri des regards de l'humanité. Sinon, insinue le monstre, la terreur va se déchaîner sur le pauvre monde. Il formule son credo existentiel – mieux vaut faire le mal que ne rien faire du tout – en ces termes : « Je me vengerai du tort que l'on me fait. Si je ne puis inspirer l'amour, eh bien, j'infligerai la peur, et cela principalement à vous, mon principal ennemi. Parce que vous êtes mon créateur, je jure de vous exécrer à jamais. Prenez garde ! Je me consacrerai à votre destruction, et je ne serai satisfait que lorsque j'aurai plongé votre cœur dans la plus noire désolation, lorsque je vous aurai fait maudire le jour où vous êtes né. »

Victor finit par accepter, et il entreprend de créer une femme. Il accomplit cette tâche sur une île désolée de l'archipel des Orcades, et Mary Shelley nous livre alors des pages d'une intensité presque égale à celle de la première création. Mais Frankenstein est envahi par le doute juste avant d'insuffler la vie à sa nouvelle créature. Il imagine le monde dévasté par ce couple maudit. Pire encore, il voit ses créations comme l'Adam et l'Ève d'une nouvelle race de monstres. Comme Mary Shelley est une enfant de son époque, elle n'envisage apparemment pas que, pour un homme capable de créer la vie à partir de pièces détachées en état douteux, ce serait un jeu d'enfant de créer une femme incapable de concevoir.

Bien entendu, le monstre refait son apparition aussitôt après que Frankenstein a détruit sa compagne ; il a plusieurs choses à lui dire, et « Bon anniversaire » n'est pas du nombre. Tout comme il l'avait promis, la terreur se déchaîne sur le pauvre monde à l'instar d'un ouragan (mais, vu le style pondéré de Shelley, cela ressemble davantage à une brise un peu forte). Pour commencer, le monstre étrangle Henry Clerval, l'ami d'enfance de Frankenstein. C'est peu de temps après qu'il prononce une des répliques les plus sinistres du bouquin : « Le soir de vos noces, je serai là ! » promet-il à Frankenstein. Pour un lecteur normalement constitué, qu'il soit contemporain de Mary Shelley ou de votre serviteur, c'est là une promesse bien plus sinistre qu'une menace de meurtre.

En réaction, Frankenstein s'empresse d'épouser Élisabeth, son amie d'enfance – une des scènes les moins crédibles du roman, quoique pas tout à fait à la hauteur de celle du coffre tombé dans le fossé ou de

celle de la Turquie en fuite. Durant sa nuit de noces, Victor sort affronter la créature, croyant naïvement que c'est lui qui est menacé. Pendant ce temps, le monstre pénètre dans l'auberge où loge le jeune couple. Exit Élisabeth. C'est ensuite au tour du père de Frankenstein, dont le cœur fragile ne résiste pas au choc.

Frankenstein poursuit sa créature démoniaque jusque dans les étendues glacées de l'Arctique, où il décède à bord du navire polaire de Robert Walton, un homme de science comme lui bien décidé à percer les secrets de Dieu et de la Nature... et la boucle est bouclée avec élégance.

3

Se pose alors la question suivante : comment se fait-il que ce modeste conte gothique, dont le premier jet ne faisait qu'une centaine de pages (Percy, le mari de Mary Shelley, l'encouragea à l'étoffer quelque peu), ait été pris dans une sorte de chambre d'écho culturelle qui l'a amplifié au fil du temps jusqu'à ce que, cent soixante-quatre ans plus tard, nous ayons devant nous les éléments suivants : une céréale baptisée Frankenberry (cousine de deux autres habitués de la table du petit déjeuner, Count Chocula et Booberry) ; une vieille série télé, *Les Monstres*¹³, apparemment destinée à être rediffusée jusqu'à la consommation des siècles ; la poupée Frankenstein créée par la firme Aurora, une créature phosphorescente errant dans un cimetière également phosphorescent, pour la plus grande joie des jeunes bricoleurs ; et une expression du genre : « Il ressemble à Frankenstein », soit le comble de la laideur ?

La réponse la plus évidente est bien sûr : le cinéma. Tout ça, c'est à cause des films. Et cette réponse est correcte – en gros. Comme l'ont démontré *ad infinitum* (voire *ad nauseam*) les historiens du septième art, le cinéma est particulièrement habile à façonner une telle chambre d'écho culturelle... peut-être parce que, en termes d'idées autant que d'acoustique, un grand espace vide est idéal pour produire un écho. Là où les livres nous fournissent des idées, les films nous offrent souvent des émotions fortes. En outre, les films américains s'attachent le plus souvent à l'image, et la combinaison de ces deux éléments est bien souvent éblouissante. Prenez par exemple Clint

Eastwood dans *L'Inspecteur Harry*, le film de Don Siegel¹⁴. En termes d'idées, ce film n'est qu'une bouillie insipide. En termes d'images et d'émotions – le gosse kidnappé que l'on extrait à l'aube de la citerne, le méchant terrorisant des enfants dans un car scolaire, le visage de granite de Harry Callahan –, c'est un film génial. Lorsqu'ils viennent de voir un film comme *L'Inspecteur Harry*, ou encore *Les Chiens de paille*¹⁵ de Sam Peckinpah, même les moins réactionnaires de mes concitoyens ont la tête de quelqu'un qui vient de recevoir un coup de marteau sur l'occiput... ou de se faire écraser par un train.

Il existe des films d'idées, bien sûr, de *Naissance d'une nation*¹⁶ à *Annie Hall*¹⁷. Mais jusqu'à une date récente, ils restaient le domaine réservé des cinéastes européens (voir par exemple la Nouvelle Vague française) et ne connaissaient aux États-Unis qu'un succès très relatif, n'y étant montrés que dans ces ciné-clubs et en V.O. sous-titrée. À cet égard, le succès des derniers films de Woody Allen a donné lieu à une erreur d'interprétation. Dans les zones urbaines d'Amérique, ses films – ainsi que des œuvres européennes comme *Cousin, cousine*¹⁸ – font des entrées considérables et les journaux leur accordent une « bonne encre » (pour reprendre l'expression de George Romero, l'auteur de *La Nuit des morts-vivants*), mais dans l'Amérique profonde – dans le complexe multisalles de Davenport (Iowa) ou dans celui de Portsmouth (New Hampshire) –, ils ne tiennent l'affiche qu'une ou deux semaines avant de disparaître. Apparemment, les Américains préfèrent voir Burt Reynolds dans *Cours après moi, shérif*¹⁹ ; lorsqu'ils vont au cinéma, ils accordent leurs faveurs aux cascades plutôt qu'aux idées ; ils laissent leur cerveau à la consigne et se délectent de tartes à la crème et de monstres en tout genre.

Ironie de l'histoire, il aura fallu un metteur en scène italien, à savoir Sergio Leone, pour produire l'archétype du film américain ; pour définir et réaliser le genre de film que préfèrent les Américains. Ce qu'a fait Leone dans *Pour une poignée de dollars*, *Et pour quelques dollars de plus* et surtout *Le Bon, la Brute et le Truand* ne peut pas être qualifié de satire. Ce dernier film, en particulier, est une exploitation hénaurme et merveilleusement vulgaire des archétypes déjà flamboyants du western. Les détonations y semblent aussi tonitruantes que des explosions atomiques ; les gros plans semblent durer plusieurs minutes d'affilée, les duels au revolver plusieurs heures ; et les rues des villes du Far West telles que les imagine Leone semblent aussi

larges que des autoroutes.

Si bien que lorsqu'on me demande ce qui a bien pu transformer le monstre pondéré de Mary Shelley, un être qui doit son éducation aux *Souffrances du jeune Werther* et au *Paradis perdu*, en archétype de la culture populaire, je peux répondre sans grand risque : le cinéma. Dieu sait que le cinéma peut forger des archétypes à partir des matériaux les plus improbables – un trappeur crasseux et infesté de puces devient grâce à lui le symbole farouche de la Frontière (Robert Redford dans *Jeremiah Johnson*²⁰, ou encore n'importe quel film produit par Sunn International), des tueurs débiles deviennent les représentants de l'esprit de liberté agonisant de l'Amérique (Warren Beatty et Faye Dunaway dans *Bonnie and Clyde*²¹), et même l'incompétence peut se transformer en archétype – voir le regretté Peter Sellers en Inspecteur Clouseau dans les films de Blake Edwards. Compte tenu d'un tel contexte, le cinéma américain a créé son propre jeu de tarot, et la plupart de ses cartes nous sont familières : le Héros de la guerre (Audie Murphy²², John Wayne), le Shérif taciturne et inflexible (Gary Cooper, Clint Eastwood), la Pute au grand cœur, le Truand déjanté (« Maman ! Je suis le roi du monde ! »), le Papa inefficace mais amusant, la Maman compétente, le Jeune Homme sorti du caniveau mais en pleine ascension, et cætera. Il va sans dire que toutes ces créations ne sont que des stéréotypes développés avec divers degrés d'astuce, mais même lorsqu'elles sont confiées aux mains les plus ineptes, on perçoit toujours en elles cette réverbération, cet écho culturel.

Mais nous ne sommes pas ici pour parler du Héros de la guerre ni du Shérif taciturne et inflexible ; ce qui nous intéresse, c'est un autre archétype : la Chose sans nom. Car s'il y a un roman qui a parcouru tout le cycle allant du livre au mythe en passant par le film, c'est bien *Frankenstein*. Cette œuvre inspira un des premiers films de fiction jamais tournés, une bobine où un nommé Charles Ogle interprétait la créature. En guise de maquillage, Ogle s'était ébouriffé les cheveux et plaqué des gâteaux secs sur le visage – du moins c'est l'impression que ça donne. Ce film a été produit par Thomas Edison. Et l'on retrouve le même archétype dans la série télé *L'Incroyable Hulk*²³, dont les scénaristes ont réussi à combiner en une seule créature deux des trois cartes que j'évoquais plus haut... et ce avec un succès digne d'éloges (Hulk peut être considéré comme un Loup-Garou tout autant que

comme une Chose). Mais je dois dire que chacune des transformations de David Banner en Hulk me laisse un peu perplexe : que fait-il de ses chaussures et comment arrive-t-il à les récupérer^{*2} ?

Tout commence donc par le cinéma – mais comment se fait-il que *Frankenstein* ait été adapté tant et tant de fois ? Peut-être est-ce parce que son intrigue, qui s'est certes vu infliger maints changements (maintes perversions, serait-on tenté de dire) par les cinéastes l'ayant adaptée (pas toujours à bon escient), garde toujours intacte la dichotomie imaginée par Mary Shelley : l'auteur d'horreur est un agent de la norme, il nous demande de prendre garde au mutant, et nous partageons l'horreur de Victor Frankenstein devant sa monstrueuse créature ; mais d'un autre côté, nous savons que ladite créature est innocente et nous sommes fascinés par l'idée d'un être neuf, d'une table rase.

Ce monstre étrangle Henry Clerval et promet à Frankenstein : « Le soir de vos noces, je serai là ! », mais c'est aussi un être innocent comme un enfant, qui contemple « le disque brillant de la lune » se levant au-dessus de la forêt ; il apporte du bois à la famille de paysans démunis tel un esprit nocturne et bienveillant ; il prend la main du vieil aveugle, tombe à genoux devant lui et le supplie : « Le moment est venu ! Sauvez-moi ! Protégez-moi ! [...] Ne m'abandonnez pas en cette heure décisive ! » La créature qui étrangle ce morveux de William est aussi celle qui sauve une petite fille de la noyade... ce qui lui vaut une décharge de chevrotines dans le postérieur en guise de récompense.

Mais parlons franchement, quelles que soient les conséquences : Mary Shelley n'est guère douée dans le registre de la prose émotionnelle (ce qui explique pourquoi les étudiants qui l'abordent en s'attendant à lire un récit violent et palpitant – idée préconçue dont le cinéma est responsable – sont souvent déconcertés et vaguement déçus). Elle donne toute la mesure de son talent dans les passages où Victor et le monstre débattent de la nécessité d'une compagne pour ce dernier à la manière de deux étudiants de Harvard – bref, elle est surtout à l'aise dans le domaine des idées pures. À cet égard, il est sans doute ironique que la longévité cinématographique de *Frankenstein* trouve son origine dans la division mentale que Shelley impose à son lecteur : celui-ci est tenté de lapider le mutant tout en souffrant de l'injustice foncière de cette lapidation.

Quoi qu'il en soit, aucun cinéaste n'a jamais exploité cette idée comme elle le mérite ; c'est sans doute James Whale qui s'en est le mieux tiré, dans sa superbe *Fiancée de Frankenstein* où les chagrins existentiels du monstre (imaginez Werther avec des rivets dans le cou) trouvent leur expression d'une façon réductrice mais néanmoins poignante : Victor Frankenstein donne vie à sa compagne... mais l'aspect de celle-ci est à cent lieues de celui du monstre. Elsa Lanchester, qui ressemble à s'y méprendre à une habituée du Studio 54, pousse un hurlement lorsque le monstre veut la toucher, et celui-ci a toute notre sympathie lorsqu'il réduit en pièces le laboratoire du docteur mal inspiré.

C'est un nommé Jack Pierce²⁴ qui a créé le maquillage de Boris Karloff dans la première version parlante de *Frankenstein*, donnant naissance à un visage qui nous est aussi familier (en plus laid toutefois) que ceux de nos oncles et cousins : la tête carrée, le front livide et légèrement concave, les cicatrices, les rivets, les lourds sourcils. Comme Universal Pictures avait déposé la création de Pierce, la firme britannique Hammer Films²⁵ s'est vue contrainte d'imaginer un nouveau concept pour sa série de films des années 1950-1960. Leur monstre n'est sans doute pas aussi inspiré que celui de Pierce (en fait, le Frankenstein de la Hammer ressemble de façon frappante au malheureux Gary Conway dans *Des filles pour Frankenstein*), mais tous deux ont néanmoins un point commun : bien que la créature soit laide à faire peur, il y a dans son expression quelque chose de si triste, de si misérable, qu'elle nous fend le cœur tout en nous inspirant terreur et dégoût^{*3}.

Comme je l'ai dit plus haut, tous les cinéastes qui se sont attaqués à Frankenstein (exception faite de ceux qui œuvraient dans le registre de la parodie) ont perçu cette dichotomie et tenté de l'exploiter. Existe-t-il un cinéphile qui n'ait jamais souhaité que le monstre descende de son moulin en flammes et fasse bouffer leurs torches aux paysans ignares qui veulent sa mort ? S'il en existe un, il doit avoir une pierre à la place du cœur. Mais je ne pense pas qu'un seul cinéaste ait perçu tout ce que cette situation avait de pathétique, et aucun film de Frankenstein n'a arraché des larmes aux spectateurs comme l'a fait la dernière bobine de *King Kong*, où le grand singe grimpe au sommet de l'Empire State Building et affronte les avions armés de mitrailleuses comme s'il s'agissait des oiseaux préhistoriques de son île natale. Tout

comme Clint Eastwood dans les westerns-spaghettis de Sergio Leone, Kong est un archétype à la puissance deux. L'horreur inhérente à la condition de monstre se lit dans les yeux de Boris Karloff et, plus tard, dans ceux de Christopher Lee²⁶ ; dans *King Kong*, elle est écrite en toutes lettres sur le visage du singe, et ce grâce aux fantastiques effets spéciaux de Willis O'Brien²⁷. Le résultat est presque une caricature de l'étranger mourant et rejeté par tous. Une formidable fusion d'amour et d'horreur, d'innocence et de terreur, une réalité émotionnelle que Mary Shelley ne fait que suggérer dans son roman. Quoi qu'il en soit, je crois qu'elle aurait compris et approuvé Dino De Laurentiis lorsqu'il a évoqué cette dichotomie. De Laurentiis faisait référence à son médiocre *remake* de *King Kong*, mais il aurait tout aussi bien pu parler du monstre lui-même lorsqu'il a dit : « Dans *Les Dents de la mer*, personne ne pleure à la mort du requin. » Eh bien, peut-être que nous ne pleurons pas lorsque meurt le monstre de Frankenstein – contrairement aux spectateurs qui éclatent en sanglots lorsque Kong, cet être innocent arraché à un monde plus simple et plus romantique, tombe du toit de l'Empire State Building –, mais peut-être sommes-nous écoeurés par notre propre soulagement.

4

Bien que la réunion d'amis à l'issue de laquelle Mary Shelley écrivit son *Frankenstein* se soit déroulée sur les berges du lac Léman, à des centaines de kilomètres du sol britannique, on peut la considérer comme un des thés british les plus dingues de tous les temps. Et bizarrement, il est possible que cette réunion soit également à l'origine de *Dracula*, dont l'auteur ne naîtrait que trente et un ans après les faits.

On était en juin 1816, et cela faisait quinze jours que le petit groupe de voyageurs – Percy et Mary Shelley²⁸, Lord Byron et le Dr John Polidori²⁹ – était confiné dans ses quartiers par des pluies torrentielles. Lorsqu'ils entreprirent de lire un livre intitulé *Fantasmagoria*, un recueil d'histoires de fantômes d'origine allemande, les choses commencèrent à tourner au bizarre. Le point culminant fut atteint lorsque Percy Shelley fut victime d'une sorte de crise. Comme le note le Dr Polidori dans son Journal : « Après le thé, à minuit, avons

commencé à parler fantômes. Lord Byron a lu quelques vers de *Cristabel* de Coleridge³⁰, [le passage sur] le téton de la sorcière ; lorsque le silence se fit, Shelley a poussé un cri et, portant les mains à sa tête, s'est enfui de la pièce avec une chandelle. [Je] lui ai jeté de l'eau sur le visage et lui ai ensuite donné de l'éther. Il regardait Mrs Shelley, et il a soudain pensé à une femme dont on lui avait parlé et qui avait des yeux à la place des mamelons ; cette vision l'a empli d'horreur. »

Ah ! ces Anglais...

Nos joyeux lurons se sont alors mis au défi d'écrire une histoire de fantômes. Ce fut Mary Shelley, dont l'œuvre devait devenir immortelle, qui eut le plus de mal à se mettre au travail. Elle n'avait aucune idée, et plusieurs nuits s'écoulèrent avant que son imagination ne soit enflammée par un cauchemar dans lequel « un étudiant pâle, passionné par les arts occultes, créait l'horrible spectre d'un homme ». On reconnaît la scène de la création présentée dans les chapitres I et V, cités plus haut.

Percy Bysshe Shelley produisit un fragment intitulé *The Assassins*. George Gordon, Lord Byron, se fendit d'un conte macabre plutôt intéressant intitulé *The Burial*. Mais c'est John Polidori, le bon docteur, que l'on considère le plus souvent comme l'auteur du prototype de *Dracula*. La nouvelle qu'il écrivit fut par la suite étendue aux dimensions d'un roman et connut un succès considérable. Elle s'intitulait *Le Vampire*³¹.

En fait, le roman de Polidori est plutôt médiocre... et il présente des ressemblances troublantes avec *The Burial*, le conte de Lord Byron, son patient dont le talent était nettement supérieur. L'hypothèse du plagiat n'est pas entièrement à exclure. Nous savons que Byron et Polidori se sont violemment querellés après l'épisode du lac Léman et que leur amitié n'y a pas survécu. Il n'est pas interdit de penser que la similarité entre leurs œuvres fut à l'origine de leur rupture. Polidori, qui avait vingt et un ans lorsqu'il écrivit *Le Vampire*, connut une fin misérable. Le succès du roman qu'il tira de sa nouvelle l'encouragea à abandonner la médecine pour devenir écrivain à plein temps. Il ne connut guère de réussite dans cette activité, mais il était fort doué pour accumuler les dettes de jeu. Lorsqu'il estima que sa réputation était irrémédiablement compromise, il fit ce qu'aurait fait tout gentleman anglais de l'époque : il se tira une balle dans la tête.

Le *Dracula* de Bram Stoker ne présente que de légères ressemblances avec le roman de Polidori – le genre n’est pas si vaste, comme nous aurons encore l’occasion de le remarquer, et abstraction faite des cas flagrants de plagiat, on trouve toujours entre deux œuvres données un petit air de famille –, mais nous pouvons être raisonnablement sûrs que Stoker connaissait l’œuvre de Polidori. Il suffit de lire *Dracula* pour comprendre que Stoker s’est livré à des recherches titanesques avant de prendre la plume. Est-il si invraisemblable de supposer qu’il ait lu le roman de Polidori, qu’il ait été passionné par le sujet et qu’il ait décidé de faire mieux ? Il me plaît de le croire, tout comme il me plaît de croire que Polidori a bel et bien volé son sujet à Lord Byron. Cela ferait de celui-ci le grand-père littéraire du légendaire Comte, qui se vante auprès de Harker³² d’avoir bouté les Turcs hors de Transylvanie... et Byron est mort en 1824, huit ans après l’épisode du lac Léman, alors qu’il aidait les insurgés grecs à résister aux Turcs. Voilà une mort que le Comte lui-même n’aurait pas manqué d’approuver.

5

Les récits d’horreur peuvent se diviser en deux catégories : ceux dans lesquels l’horreur résulte d’un acte inspiré par le libre arbitre – d’une décision consciente de faire le mal – et ceux dans lesquels l’horreur est prédestinée, où elle tombe du ciel comme la foudre. L’exemple le plus classique de ce dernier type est l’histoire de Job, dans l’Ancien Testament, où le malheureux devient une sorte de stade sur lequel Dieu et Satan se livrent à un match de foot spirituel.

Les récits d’horreur psychologique – ceux qui s’attachent à explorer les profondeurs du cœur humain – tournent presque toujours autour du concept de libre arbitre ; « le mal intérieur », si vous voulez, celui dont nous n’avons aucun droit d’accuser Dieu le Père. Citons comme exemple Victor Frankenstein créant son monstre à partir de pièces détachées afin de satisfaire son *hubris*, puis aggravant son péché en refusant d’assumer la responsabilité de son acte. Ou encore Henry Jekyll, qui crée Mr Hyde essentiellement inspiré par l’hypocrisie victorienne – il veut pouvoir bambocher sans que personne, même la plus misérable des putains de Whitechapel, sache qu’il est en réalité le

respectable Dr Jekyll, « la fleur même des convenances ». Le meilleur récit de ce type jamais écrit est peut-être *Le Cœur révélateur* d'Edgar Poe, dont le protagoniste commet un meurtre par pur désir de faire le mal, sans la moindre circonstance atténuante en sa faveur. Poe suggère que son narrateur nous apparaîtra comme dément, car nous devons de croire qu'un mal si parfait, si absolu, est inspiré par la folie si nous voulons conserver notre propre santé mentale.

Il est souvent difficile de prendre au sérieux les romans et les contes d'horreur qui traitent du « mal extérieur » ; ils ressemblent la plupart du temps à des histoires d'aventures déguisées, et les méchants envahisseurs d'outre-espace y sont invariablement repoussés à la fin ; ou alors, c'est le Jeune et Beau Savant qui trouve la solution à la toute dernière minute... voir *Beginning of the End*³³, où Peter Graves invente un pistolet sonique qui précipite les sauterelles géantes dans le lac Michigan.

Et pourtant, c'est ce concept de mal extérieur qui est le plus grandiose. Lovecraft l'a bien compris, et c'est ce qui rend ses histoires de mal cyclopéen si efficaces quand elles sont réussies. On ne peut pas dire qu'il ait toujours été bien inspiré, mais quand il l'était – voir par exemple *L'Abomination de Dunwich*³⁴, *Les Rats dans les murs*³⁵ et surtout *La Couleur tombée du ciel*³⁶ –, le résultat était invariablement fantastique. Ses meilleures nouvelles nous font appréhender l'immensité de l'univers où nous demeurons et suggèrent l'existence de forces obscures et assoupies dont le moindre soupir suffirait à nous détruire. Le mal intérieur que représente la Bombe A paraît bien ridicule comparé à Nyarlathotep, à Yog-Sothoth ou à Shub-Niggurath³⁷.

Si *Dracula* m'apparaît comme une réussite remarquable, c'est parce qu'il humanise le concept de mal extérieur ; contrairement à Lovecraft, Stoker nous conduit à l'appréhender d'une façon familière et à sentir sa texture. Ce roman est certes un roman d'aventures, mais il ne s'abaisse jamais au niveau de *Varney the Vampire*³⁸ ou des œuvres d'Edgar Rice Burroughs³⁹.

Stoker réussit en grande partie son coup en laissant le mal en coulisses pendant la quasi-totalité de son récit. Le Comte est presque constamment présent lors des quatre premiers chapitres, harcelant Jonathan Harker et le réduisant à l'impuissance (« Lorsque j'en aurai terminé avec lui, vous pourrez l'embrasser comme bon vous semble »,

promet-il aux trois sœurs alors que sa victime vient de défaillir)... puis il disparaît pendant plus de trois cents pages^{*4}. C'est là un des plus remarquables tours de passe-passe qui soient, un *trompe-l'œil*⁴⁰ qui n'a pas son égal dans la littérature anglaise. Pour créer son monstre terrible et immortel, Stoker utilise un procédé qui n'est pas sans évoquer les ombres chinoises.

Le mal que représente le Comte semble complètement prédestiné ; s'il débarque à Londres, cette ville peuplée par « un tourbillon d'humanité pressée », cela ne résulte d'aucun acte maléfique accompli par un mortel. L'épreuve que subit Harker au Château Dracula n'est la conséquence d'aucune faiblesse, d'aucun péché de sa part ; s'il se rend chez le Comte, c'est tout simplement sur ordre de son patron. De même, la mort de Lucy Westenra n'est en aucune façon méritée. Sa rencontre avec Dracula dans le cimetière de Whitby est l'équivalent moral d'une électrocution par la foudre lors d'une partie de golf. Rien dans son comportement ne peut justifier le sort que lui réservent Van Helsing et Arthur Holmwood, son fiancé – ces gentlemen lui plantent un pieu dans le cœur, lui coupent la tête et lui fourrent de l'ail dans la bouche.

Stoker n'ignore cependant ni le mal intérieur ni le concept biblique de libre arbitre ; dans *Dracula*, ce concept s'incarne en la personne de ce dément si sympathique qu'est Mr Renfield, lequel symbolise également la source première du vampirisme, à savoir le cannibalisme. Renfield, qui progresse de façon laborieuse vers les échelons supérieurs (il commence par croquer des mouches, puis mâchonne des araignées et finit par dîner d'un oiseau), sait parfaitement ce qu'il fait lorsqu'il invite le Comte dans l'asile de fous tenu par le Dr Seward – mais il serait absurde de suggérer que son personnage est d'une importance suffisante pour le rendre responsable des horreurs qui s'ensuivent. En dépit de son intérêt, il n'a pas les épaules assez larges pour supporter le fardeau d'une telle responsabilité. Si Dracula n'avait pas profité de Renfield pour s'introduire dans la place, il aurait sûrement trouvé une autre méthode.

En un sens, ce sont les mœurs de l'époque qui ont poussé Stoker à considérer comme extérieur le mal représenté par le Comte, car ce mal est en grande partie de nature sexuelle et perverse. Stoker a revitalisé la légende du vampire en composant un roman qui exsude l'énergie

sexuelle. Le Comte ne se donne même pas la peine d'attaquer Harker ; celui-ci est promis aux trois sœurs qui partagent le château avec lui. La seule rencontre de Harker et de ces harpies voluptueuses mais mortelles est de nature sexuelle, et elle est présentée dans son Journal en des termes passablement crus pour l'époque victorienne :

« Elle se mit à genoux et se pencha sur moi, m'entourant d'un regard d'envie. De tout son corps émanait une volupté qui me semblait en même temps excitante et répugnante. Quand elle se pencha davantage, je pus voir qu'elle se léchait les lèvres, comme un animal, à tel point qu'à la lueur de la lune je discernai nettement la salive qui brillait sur les lèvres et les dents. [...] Elle observa un temps d'arrêt, et j'entendis l'horrible son de sa langue qui se léchait dents et lèvres. [...] Je sentis le doux contact de ses lèvres sur ma peau et le contact de deux dents aiguës qui semblaient encore attendre une seconde avant de mordre doucement. Je fermai les yeux, pris par un sentiment d'extase, et attendis, attendis, le cœur battant⁴¹. »

Dans l'Angleterre de 1897, une fille qui se « mettait à genoux » n'était pas du genre que l'on souhaitait présenter à sa mère ; Harker est sur le point de subir un viol buccal et ça ne semble guère l'affoler. Et on ne peut pas lui donner tort *parce qu'il n'en est pas responsable*. Dans le domaine du sexe, une société hautement moralisatrice trouve une soupape de sûreté psychologique dans le concept de mal extérieur : ne résiste pas, mon chou, cela nous dépasse tous les deux. Harker est d'ailleurs quelque peu déçu lorsque le Comte apparaît soudain pour interrompre ce petit tête-à-tête. Aussi déçu, sans nul doute, que les lecteurs de Stoker l'ont été.

De la même manière, le Comte s'en prend uniquement à des femmes : d'abord Lucy, puis Mina. Les réactions de Lucy face au Comte sont semblables à celles de Harker face aux trois sœurs. Pour parler vulgairement là où Stoker emploie un style délicat, disons qu'elle jouit comme une bête. Durant la journée, cette chère Lucy, de plus en plus pâle mais toujours aussi apollinienne, a des relations fort chastes avec son fiancé, Arthur Holmwood. Mais la nuit, en bonne dionysiaque, elle s'abandonne dans les bras de son sombre et sanguinaire séducteur.

À cette époque, l'Angleterre servait de théâtre à un retour en force

du mesmérisme. Franz Mesmer⁴², le précurseur de l'hypnotisme, avait sévi un siècle plus tôt dans les cours d'Europe. Tout comme le Comte, il préférait utiliser des jeunes filles, qu'il mettait en transe en caressant leur corps... sur toutes ses coutures. La plupart de ses cobayes éprouvaient « une merveilleuse sensation dont le point culminant était une explosion de plaisir ». Il semble bien que ces « explosions de plaisir » aient été en fait des orgasmes – mais rares étaient les jeunes femmes de l'époque à pouvoir les identifier comme tels, et on considérait ce phénomène comme un simple effet secondaire d'une expérience scientifique. Nombre de ces jeunes personnes demandaient à Mesmer de récidiver ; comme le dit la chanson de Bo Diddley : « Les hommes n'aiment pas ça mais les petites filles savent ce que c'est. » Quoi qu'il en soit, la leçon du mesmérisme s'applique également au vampirisme : cette « explosion de plaisir » est acceptable parce qu'elle a une cause extérieure ; on ne peut pas en tenir pour responsable la personne qui en fait l'expérience.

C'est sûrement en partie grâce à ce contenu sexuel que le cinéma s'est si souvent intéressé au Vampire, lequel a pris successivement les traits de Max Schreck dans le *Nosferatu* de Murnau, puis ceux de Bela Lugosi (1931), de Christopher Lee et plus récemment ceux de Reggie Nalder dans *Les Vampires de Salem* (1979), dont l'interprétation nous ramène au point de départ de cette liste.

Car, en fin de compte, le film de vampires est bien souvent prétexte à montrer des dames en petite tenue et des messieurs en train de les faire frissonner d'extase, bref, à offrir aux spectateurs une scène dont ils ne se lassent jamais : la grande scène du viol.

Mais peut-être que le contenu sexuel de *Dracula* est plus complexe qu'il n'y paraît. J'ai déjà dit plus haut que, à mon humble avis, l'histoire d'horreur nous séduisait parce qu'elle nous permettait d'éprouver sans crainte des émotions antisociales (et de développer des sentiments subversifs) que notre société nous contraint le plus souvent à refouler, pour son bien comme pour le nôtre. Et les pratiques sexuelles qu'évoque *Dracula* ne peuvent certes pas être qualifiées de « normales » ; c'est en vain que vous y chercherez la position du missionnaire. Le comte Dracula, ainsi que les trois sœurs si redoutables, sont apparemment inactifs en dessous de la ceinture ; ils font l'amour uniquement avec la bouche. L'élément sexuel de *Dracula* est une oralité infantile associée à un intérêt marqué pour la

nécrophilie (et aussi pour la pédophilie, pourrait-on dire, vu le rôle joué par Lucy). En outre, le sexe y est sans responsabilité aucune et, pour reprendre une expression amusante due à Erica Jong, on y baise toujours la braguette fermée. C'est peut-être en partie grâce à cette sexualité infantile et rétentive que le mythe du vampire – qui, sous la plume de Stoker, semble nous dire : « Je vais te violer avec ma bouche et tu vas adorer ça ; au lieu d'emplir ton corps de mon fluide puissant, je vais te dérober le tien » – a toujours eu du succès auprès des adolescents qui cherchent encore à maîtriser leur sexualité. Apparemment, le vampire a découvert un raccourci qui lui permet d'éviter tous les travaux d'approche et de conquête... et par-dessus le marché, il est immortel.

6

Il y aurait bien d'autres sujets de discussion à trouver dans *Dracula*, mais ce livre doit essentiellement sa force au concept de mal extérieur et à celui d'invasion sexuelle. On retrouve une nouvelle incarnation des trois sœurs dans les femmes vampires merveilleusement voluptueuses des *Maîtresses de Dracula* (1960) – et comme de bien entendu, dans la grande tradition moraliste du film d'horreur, la volupté se paie par un bon coup de pieu dans le cœur –, ainsi que dans plusieurs douzaines d'autres films.

Quand j'ai écrit mon propre roman de vampires, *Salem*, j'ai décidé de me dispenser de tout cet attirail sexuel, persuadé que dans une société où l'homosexualité, la sexualité de groupe, les caresses bucco-génitales et même – Dieu ait pitié de nous – les sports aquatiques étaient devenus des sujets de débat (sans parler de l'utilisation de divers fruits et légumes dont *Penthouse* s'est fait l'écho), le moteur sexuel qui donnait toute son énergie au roman de Stoker était peut-être en panne de carburant.

C'est sans doute en partie exact. Aujourd'hui, la vision de Hazel Court constamment (ou presque) sur le point de perdre sa robe dans *Le Corbeau* (1963) paraît presque comique, sans parler de l'imitation de Rudolph Valentino à laquelle se livre Bela Lugosi dans le *Dracula* de Tod Browning, que même les cinéphiles et les fans d'horreur endurcis ne peuvent visionner sans glousser. Mais le sexe continuera

d'être un des principaux moteurs de l'horreur ; même quand il est présenté de façon déguisée et quasiment freudienne, à l'instar de Cthulhu, la création vaginale de Lovecraft. Après qu'il nous a décrit cette créature gélatineuse, visqueuse et tentaculaire, avons-nous vraiment besoin de nous demander pourquoi Lovecraft n'avait qu'un « faible intérêt » pour le sexe ?

Dans les romans et les films d'horreur, le sexe est profondément associé au désir de puissance ; quand deux personnes entretiennent une relation sexuelle, l'une est le plus souvent sous le contrôle de l'autre ; et les conséquences sont inévitablement catastrophiques. Voir par exemple *Alien*, où les deux membres féminins de l'équipage sont présentés d'une façon qui n'a rien de sexiste jusqu'à la scène finale, au cours de laquelle Sigourney Weaver affronte l'horrible auto-stoppeur interstellaire qui a réussi à s'introduire dans son canot de sauvetage spatial. Durant cette bataille, Miss Weaver est vêtue en tout et pour tout d'un slip et d'un tee-shirt, ce qui accentue on ne peut plus son côté féminin et la rend similaire à toutes les victimes de Dracula dans les films de la Hammer. Conclusion : « Cette fille était OK jusqu'à ce qu'elle se mette à poil^{*5}. »

Le travail de l'écrivain d'horreur ressemble à celui du spécialiste en arts martiaux : il doit localiser les points vulnérables de son lecteur et y appliquer une pression. Le point de pression psychologique le plus évident est bien entendu notre propre mortalité. C'est en tout cas le plus universel. Mais dans une société qui accorde une telle importance à la beauté physique (une société où, rappelons-le, une poussée de comédons cause des souffrances mentales considérables) et à la puissance sexuelle, le malaise et l'ambivalence dus au sexe favorisent l'apparition d'un nouveau point de pression, que l'écrivain ou le scénariste cherche instinctivement à attaquer. Dans les épopées fantastiques de Robert E. Howard, par exemple, les « méchants » de sexe féminin sont des monstres de dépravation sexuelle, des maniaques du sadisme et de l'exhibitionnisme. Comme je l'ai déjà fait remarquer, les affiches les plus efficaces de l'histoire du cinéma nous présentent le monstre – que ce soit l'extraterrestre des *Survivants de l'infini* ou la momie ressuscitée par la Hammer en 1959 – arpenteant les ruines fumantes et ténébreuses d'une ville indéterminée avec dans les bras une jolie fille évanouie. La Belle et la Bête. Tu es en mon pouvoir. Hé, hé ! Encore la grande scène du viol. Et le plus pervers des violeurs

est bien le Vampire, qui ne se contente pas de vous dérober votre vertu mais en veut aussi à votre vie. Et ce qu'il y a peut-être de plus intéressant, pour ces millions d'adolescents qui ont vu le Vampire prendre son envol et pénétrer dans la chambre d'une jeune et belle endormie, c'est que le dit Vampire n'a même pas besoin de bander pour passer à l'acte. Une excellente nouvelle pour ces jeunes gens qui découvrent le sexe et qui ont appris (en particulier grâce au cinéma) qu'une relation réussie se fonde sur la domination du mâle et la soumission de la femelle. Et la plupart des gamins de quatorze ans qui viennent de prendre conscience de leur potentiel sexuel ne sont guère en mesure de dominer quoi que ce soit, excepté les pages centrales de *Playboy*. Le sexe suscite quantité d'émotions chez les adolescents, et la terreur n'est pas la moindre d'entre elles. Le film d'horreur en général, et le film de vampires en particulier, confirme cette impression. Oui, semble-t-il dire, le sexe *est* terrifiant, le sexe *est* dangereux. Et je peux te le prouver sur-le-champ. Assieds-toi, mon gars. Prends ton popcorn. Je vais te raconter une histoire...

7

Mais assez parlé de sexe, du moins pour le moment. Il est temps de tirer la troisième carte de notre tarot. Et oublions aussi Michael Landon et les productions AIP. Découvrez, si vous l'osez, le visage du véritable Loup-Garou. Mesdames et messieurs, je vous présente Edward Hyde.

Dans l'esprit de Robert Louis Stevenson, *Le Cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde* était un récit de terreur, une œuvre alimentaire et – du moins l'espérait-il – une machine à faire du fric. Sa femme en fut si horrifiée que Stevenson brûla son premier jet et réécrivit son œuvre en y injectant un peu de sens moral pour faire plaisir à sa moitié. Des trois livres auxquels ce chapitre est consacré, *Jekyll et Hyde* est le plus court (environ soixante-dix pages en petits caractères) et sans aucun doute le plus élégant. Si Bram Stoker fait résonner les grandes orgues de l'horreur dans *Dracula*, nous donnant l'impression, après l'affrontement du Comte et de Harker en Transylvanie, après la mort de Lucy Westenra, la mort de Renfield et la brûlure à l'hostie de Mina,

que nous venons de recevoir un coup de marteau sur le front, alors le bref conte moral de Stevenson évoque davantage l'attaque soudaine et meurtrière d'un pic à glace.

À la manière des minutes d'un procès (comparaison due à la plume de G. K. Chesterton⁴³), le récit nous est livré par l'entremise de plusieurs personnes, et c'est grâce à leur témoignage que nous assistons à la funeste aventure du Dr Jekyll.

Tout commence lorsque Mr Utterson, le notaire de Jekyll, accompagné de son cousin éloigné Richard Enfield, se promène un beau matin dans les rues de Londres. Alors qu'ils passent devant « la masse rébarbative d'un bâtiment » pourvu de « la façade aveugle d'un mur décrépît » et d'une porte « écaillée et décolorée », Enfield narre à son cousin un incident lié à ladite porte. Il était sur les lieux tôt le matin, dit-il, lorsqu'il a vu deux personnes s'approcher de ce coin de rue en venant de directions opposées – un homme et une petite fille. Ils se heurtent. La fillette tombe par terre et l'homme – Edward Hyde – continue sa route sans broncher, piétinant la malheureuse qui hurle tout son soûl. Une foule se rassemble (on ne nous explique pas ce que tous ces badauds pouvaient faire dehors à trois heures du matin ; peut-être discutaient-ils des objets que Robinson Crusoé avait rapportés de l'épave de son vaisseau), et Enfield attrape Mr Hyde par la peau du cou. Hyde est un homme d'un aspect si répugnant qu'Enfield est obligé de le protéger de la foule, qui semble sur le point de le réduire en pièces : « Nous avons fort à faire pour écarter de lui les femmes, qui étaient comme des harpies en fureur », précise-t-il. En outre, un médecin avait été appelé sur les lieux, et Enfield le voyait « se crispier et pâlir d'une envie de le tuer ». L'écrivain d'horreur nous apparaît une nouvelle fois comme un agent de la norme ; la foule s'est rassemblée pour tenir le mutant à l'œil, et le répugnant Mr Hyde lui semble correspondre à son signalement – bien que, comme Stevenson s'empresse de nous le dire par l'entremise d'Enfield, il n'y ait rien d'*extérieurement* anormal chez Hyde. Ce n'est pas John Travolta, d'accord, mais ce n'est pas non plus Michael Landon en tee-shirt et fourrure rebelle.

« Hyde montrait contenance, monsieur, comme un véritable démon », souligne Enfield. Lorsqu'il exige de lui une compensation financière pour les parents de la fillette, Hyde disparaît derrière la fameuse porte et réapparaît quelque temps plus tard avec cent livres

sterling, dix en pièces d'or et un chèque pour le solde. Bien qu'Enfield passe ce détail sous silence, nous apprenons par la suite que le chèque était signé du nom de Henry Jekyll.

Enfield conclut son récit par une des descriptions de loup-garou les plus éloquentes de la littérature d'horreur. Encore que cette description ne soit guère précise en termes de caractéristiques physiques, elle nous apprend beaucoup de choses – mais nous savons où Stevenson veut en venir, et il en a conscience lui aussi, parce qu'il sait apparemment que nous sommes tous doués pour prendre garde au mutant :

« Il n'est pas facile à décrire. Il y a dans son extérieur quelque chose de faux ; quelque chose de désagréable, d'absolument odieux. Je n'ai jamais vu de personne qui me fût autant antipathique ; et cependant je sais à peine pourquoi. Il doit être contrefait de quelque part ; il donne tout à fait l'impression d'avoir une difformité ; mais je ne saurais en préciser le siège. Cet homme a un air extraordinaire, et malgré cela je ne peux réellement indiquer en lui quelque chose qui sorte de la normale. [...] Et ce n'est pas faute de mémoire ; car, en vérité, je me le représente comme s'il était là⁴⁴. »

C'est Rudyard Kipling, bien des années plus tard et dans une autre histoire, qui a identifié ce qui troublait tant Enfield chez Mr Hyde. Abstraction faite des herbes magiques et des potions fabuleuses (et Stevenson lui-même considérait la potion du bon docteur comme une absurdité), c'est tout simple : Enfield a senti quelque part sur Mr Hyde ce que Kipling appelle la Marque de la Bête.

8

Utterson dispose de certaines informations que le récit d'Enfield vient enrichir à propos (que le roman de Stevenson est donc bien construit ! une perfection de montre suisse). Il détient le testament de Jekyll et sait que celui-ci a fait d'Edward Hyde son légataire universel. Il sait également que la porte que lui a montrée Enfield se trouve à l'arrière de la maison de Jekyll.

Permettez-moi ici une petite digression. *Le Cas étrange du Dr Jekyll*

et de Mr Hyde a été publié trente ans avant que les idées de Sigmund Freud ne commencent à être répandues, mais dans les deux premiers chapitres de son roman, Stevenson nous propose une métaphore frappante des notions freudiennes de conscient et de subconscient – ou, pour être plus précis, de surmoi et de ça. Voici un gros pâté de maisons. Du côté Jekyll, le côté offert à l'admiration des foules, on voit un immeuble gracieux abritant un des médecins les plus respectés de Londres. De l'autre côté – mais il s'agit toujours du même bâtiment –, c'est la misère la plus sordide, les badauds douteux de trois heures du matin, et cette porte « écaillée et décolorée » creusée dans « la façade aveugle d'un mur décrépît ». Du côté Jekyll, l'ordre règne et la vie poursuit son cours apollinien. De l'autre côté, c'est Dionysos qui mène la danse. Ici entre Jekyll, et là ressort Hyde. Même si vous êtes un adversaire du Dr Freud et considérez comme stupides les idées de Stevenson sur la psychologie, reconnaissez que ce bâtiment constitue un symbole élégant de la dualité de la nature humaine.

Revenons à nos moutons. Le témoin suivant est une domestique qui assiste au meurtre qui fait de Hyde un repris de justice en puissance. La victime s'appelle sir Danvers Carew, et la plume de Stevenson évoque dans ces pages tous les crimes atroces qui font le bonheur des journaux à sensation : Richard Speck et ses infirmières, Juan Corona, et même le malheureux Dr Herman Tarnower. La bête est surprise alors qu'elle vient de terrasser sa proie faible et sans méfiance, ayant eu recours à la force stupide et nihiliste plutôt qu'à la ruse ou à l'intelligence. Peut-on imaginer pire vision ? Apparemment oui : son visage n'est guère différent de celui que vous et moi voyons dans la glace chaque matin.

« Et puis tout à coup il éclata d'une rage folle, frappant du pied, brandissant sa canne, et bref [...] se comportant comme un fou. Le vieux gentleman, d'un air tout à fait surpris et un peu offensé, fit un pas en arrière ; sur quoi Mr Hyde perdit toute retenue, et le frappant de son gourdin l'étendit par terre. Et à l'instant même, avec une fureur simiesque, il se mit à fouler aux pieds sa victime, et à l'accabler d'une grêle de coups telle qu'on entendait les os craquer et que le corps rebondissait sur les pavés. Frappée d'horreur à ce spectacle, la fille perdit connaissance⁴⁵. »

Pour faire une manchette bien juteuse, il ne manque plus qu'un slogan énigmatique sur un mur – LITTLE PIGGIES OU HELTER SKELTER, par exemple –, écrit avec le sang de la victime, bien entendu. Stevenson nous informe en outre que : « Le bâton, instrument du forfait, bien qu'il fût d'un bois rare, très dense et compact, s'était cassé en deux sous la violence de cette rage insensée ; et un bout hérissé d'éclats en avait roulé jusque dans le ruisseau voisin... »

Stevenson qualifie souvent Hyde de « simiesque ». Il nous suggère que Hyde, tout comme Michael Landon dans *Les Griffes du loup-garou*, représente une sorte de régression sur l'échelle de l'évolution, un ingrédient vicieux qui n'a pas encore été éliminé de la composition de l'être humain... et n'est-ce pas là ce qui nous terrifie autant dans le mythe du Loup-Garou ? C'est le summum du mal intérieur, et il n'est guère étonnant que les ecclésiastiques de l'époque aient loué l'œuvre de Stevenson. Apparemment, ils avaient l'œil exercé à reconnaître les paraboles, et c'est ce vieux Caïn qui leur est apparu lorsque Mr Hyde a massacré sir Danvers Carew à coups de canne. Stevenson nous suggère que le visage du Loup-Garou est identique au nôtre, ce qui éclaire d'un jour nouveau la réplique que lance Lou Costello⁴⁶ à Lon Chaney Jr⁴⁷ dans *Deux Nigauds contre Frankenstein*. Chaney, qui interprète Larry Talbot, le lycanthrope persécuté, se lamente en ces termes : « Vous ne comprenez pas. Quand la lune se lève, je me transforme en loup. » Et Costello de répondre : « Ouais... c'est aussi le cas de cinq millions d'autres mâles. »

Quoi qu'il en soit, le meurtre de Carey conduit la police au domicile de Hyde. L'oiseau s'est envolé, mais l'inspecteur de Scotland Yard auquel on a confié l'enquête est sûr de le capturer, car Hyde a brûlé son chéquier. « L'argent, voyons, c'est la vie même pour lui. Nous n'avons plus rien d'autre à faire que de l'attendre à la banque, et de publier son signalement. »

Mais Hyde, bien entendu, dispose d'une identité de rechange. Jekyll, à qui la peur a fait retrouver la raison, jure de ne plus boire sa fameuse potion. Puis il découvre, horrifié, que le changement peut désormais se produire de façon spontanée. Il a créé Hyde pour échapper au carcan de la bienséance mais découvre que le mal a son propre carcan ; il est bel et bien devenu le prisonnier de Hyde. Si l'Église a salué *Jekyll et Hyde*, c'est parce qu'elle pensait que ce livre

démontrait qu'il était dangereux de laisser la bride sur le cou à la « bassesse » de l'homme ; les lecteurs modernes ont davantage tendance à sympathiser avec Hyde, voyant en lui un homme qui cherche à fuir – ne serait-ce que brièvement – les contraintes du moralisme et de la pudibonderie victoriens. Quoi qu'il en soit, lorsque Utterson et Poole, le valet de Jekyll, pénètrent dans son laboratoire, Jekyll est mort... mais c'est le cadavre de Hyde qu'ils découvrent. Le pire est arrivé ; le misérable est mort avec l'esprit de Jekyll et le corps de Hyde, le visage empreint du péché secret (ou de la Marque de la Bête, si vous préférez) qu'il espérait dissimuler (*to hide* signifie cacher, et le jeu de mots est de Stevenson). Il conclut sa confession par cette phrase : « Ici donc, en déposant ma plume et en m'apprêtant à sceller ma confession, je mets un terme à la vie de cet infortuné Henry Jekyll. »

Il est facile – trop facile – de ne voir en l'histoire de Jekyll et de son féroce *alter ego* qu'une parabole religieuse narrée de façon mélodramatique. C'est un conte moral, certes, mais il me semble que c'est aussi une réflexion perçante sur l'hypocrisie – ses causes, ses dangers, ses séquelles sur l'esprit humain.

Jekyll est l'hypocrite qui tombe dans l'abîme du péché secret ; Utterson, le véritable héros du livre, est son contraire exact. Comme ce détail me semble important, non seulement dans le contexte de l'œuvre de Stevenson mais aussi dans celui plus général du mythe du Loup-Garou, permettez-moi de vous citer à nouveau un passage du livre. Voici comment son auteur nous présente Utterson dès la première page :

« M. Utterson le notaire était homme d'une mine renfrognée, qui ne s'éclairait jamais d'un sourire ; il était d'une conversation froide, chiche et embarrassée ; peu porté au sentiment ; et pourtant cet homme grand, maigre, décrépît et triste, plaisait à sa façon^{*6}. [...] Austère envers lui-même, il buvait du gin quand il était seul pour refréner son goût des grands crus ; et bien qu'il aimât le théâtre, il n'y avait pas mis les pieds depuis vingt ans⁴⁸. »

La chanteuse Linda Ronstadt a déclaré à propos des Ramones, un groupe de punk-rock qui a fait son apparition il y a quelques années : « Cette musique est si cul-serré qu'on dirait qu'elle a des

hémorroïdes. » Le même commentaire pourrait s'appliquer à Utterson, qui fait office de greffier du roman et qui en apparaît comme le personnage le plus sympathique. C'est un victorien coincé de la plus belle eau, bien entendu, et jamais on ne lui confierait l'éducation d'un enfant, mais Stevenson souligne grâce à son personnage qu'il y a un peu d'hypocrisie en chacun de nous. (« On peut pécher en pensée, en paroles ou en acte », comme le dit le credo méthodiste, et je suppose que lorsqu'il boit du gin en pensant à des grands crus, Utterson commet en pensée le péché d'hypocrisie... mais nous entrons ici dans une zone mal définie où le concept de libre arbitre semble plus délicat à appréhender ; « L'esprit est un singe », dit le héros des *Guerriers de l'enfer*⁴⁹, le roman de Robert Stone, et comme il a raison.)

La différence entre Utterson et Jekyll, c'est que Jekyll ne se contenterait pas de boire du gin pour refréner son goût des grands crus. Il serait plutôt du genre à s'enfermer dans sa bibliothèque pour savourer une bonne bouteille de vieux porto (en se félicitant probablement de ne pas avoir à la partager avec quiconque). Peut-être n'oserait-il jamais mettre les pieds dans un théâtre du West End où se joue une pièce un peu osée, mais il est ravi d'y envoyer Hyde à sa place. Jekyll ne souhaite refréner *aucun* de ses goûts. Il souhaite seulement les assouvir en secret.

9

Le sujet ici abordé, dans son aspect le plus fondamental, n'est autre que le conflit entre le ça et le surmoi, le choix entre faire le mal ou s'en abstenir... ou, pour reprendre les termes de Stevenson, entre la répression et l'assouvissement. Ce conflit éternel est la pierre de touche de la religion chrétienne, mais si l'on souhaite l'interpréter en termes mythiques, la dualité Jekyll/Hyde en suggère une autre : celle déjà mentionnée entre l'Apollinien (la créature d'intellect, de sens moral et de noblesse, « la fleur même des convenances ») et le Dionysiaque (le dieu des réjouissances et de l'assouvissement des pulsions ; le côté fêtard de la nature humaine). Et si l'on souhaite aller encore plus loin, on aboutit à une scission entre le corps et l'esprit... ce qui est exactement l'impression que Jekyll souhaite donner à ses proches : c'est en apparence un pur esprit, un être détaché des

contingences matérielles. Il est difficile de l'imaginer lisant un journal assis sur le trône.

Si nous considérons *Jekyll et Hyde* comme un conflit païen entre le potentiel apollinien de l'homme et ses désirs dionysiaques, nous constatons alors que le mythe du Loup-Garou – plus ou moins déguisé – inspire bel et bien nombre de romans et de films d'horreur modernes.

Le meilleur exemple est peut-être *Psychose*, le film d'Alfred Hitchcock, bien que, toute révérence gardée envers le maître, l'essentiel du traitement ait déjà été présent dans le roman de Robert Bloch⁵⁰. En fait, celui-ci avait déjà exposé sa vision de la nature humaine dans ses précédents livres, parmi lesquels *L'Écharpe*⁵¹ (qui commence par cette phrase inoubliable : « Un fétiche ? Je crois que c'est comme ça que ça s'appelle. En tout cas, je n'ai jamais pu m'en passer... ») et *Le Temps mort*⁵². Ces romans ne relèvent pas à proprement parler de l'horreur ; on n'y trouve ni monstre ni phénomène surnaturel. Ils ont été publiés sous l'étiquette « Suspense ». Mais si nous les examinons à la lueur de cette dualité Apollon/Dionysos, nous constatons qu'il s'agit bel et bien de romans d'horreur ; chacun d'eux nous présente un psychopathe dionysiaque dissimulé derrière une apparence de normalité tout apollinienne... et enlevant lentement son masque. Bref, Robert Bloch a écrit des histoires de loups-garous en se dispensant d'utiliser l'attirail des herbes magiques et des potions fabuleuses. Quand il a cessé de produire des nouvelles surnaturelles inspirées par Lovecraft (mais il n'a jamais vraiment renoncé, voir son roman *Retour à Arkham*⁵³), Bloch n'a pas pour autant cessé d'être un écrivain d'horreur ; il a seulement changé de perspective, troquant l'espace extérieur (par-delà les étoiles, dans les profondeurs océanes, sur les plaines de Leng ou dans le beffroi désert d'une église de Providence) contre l'espace intérieur... le lieu où se tapit le Loup-Garou. Un jour, peut-être, on réunira ces trois romans – *L'Écharpe*, *Le Temps mort* et *Psychose* – en un fort et beau triptyque, tout comme on l'a fait avec les trois romans de James M. Cain, *Le facteur sonne toujours deux fois*, *Assurance sur la mort* et *Mildred Pierce*⁵⁴ – car, à leur façon, les romans de Bloch ont exercé sur la littérature américaine des années 1950 une influence similaire à ceux de Cain durant les années 1930. Et bien que les styles de ces deux écrivains soient radicalement différents, leurs œuvres sont également

exceptionnelles ; tous deux examinent le mode de vie américain d'un œil naturaliste ; tous deux exploitent à merveille le type de l'antihéros ; et tous deux traitent du conflit entre Apollon et Dionysos, et par conséquent du mythe du Loup-Garou.

Psychose, le plus connu de ces trois livres, nous présente le personnage de Norman Bates – et tel que l'interprète Anthony Perkins dans le film de Hitchcock, ce vieux Norman est vraiment un type coincé. Aux yeux du monde extérieur (ou de cette partie dudit monde qui se soucierait de remarquer le gérant d'un motel miteux perdu dans la campagne), Norman a l'air tout à fait normal. Il nous fait immédiatement penser à Charles Whitman, ce chef scout apollinien qui a assouvi ses pulsions dionysiaques en tirant sur la foule du haut de la Texas Tower ; Norman a l'air si sympathique. Janet Leigh n'a sûrement aucune raison de le redouter.

Mais Norman n'est autre que le Loup-Garou. Sauf que, au lieu de se laisser pousser les poils, il se métamorphose en enfilaient les bas, le jupon et la robe de sa défunte mère... et il attaque ses clientes à l'arme blanche plutôt que de les mordre. Tout comme le Dr Jekyll dispose d'une garçonnière dans le West End et à son domicile d'une porte réservée à Mr Hyde, Norman jouit d'un jardin secret où ses deux moitiés antinomiques peuvent se confondre : à savoir un œilleton dissimulé dans un tableau qui lui permet de voir les dames se déshabiller.

Si *Psychose* est si efficace, c'est parce que ce livre importe le Loup-Garou chez nous. Il ne relève pas du mal extérieur ni d'une quelconque prédestination ; « la faute n'est pas en nos étoiles mais en nous-mêmes⁵⁵ ». Nous découvrons la vraie nature de Norman uniquement lorsqu'il endosse la voix et les habits de sa mère ; mais nous le soupçonnons d'avoir *en permanence* l'esprit du Loup-Garou.

Psychose a donné naissance à une vingtaine d'imitations, reconnaissables pour la plupart à leurs titres suggérant la présence d'un petit vélo dans la tête du protagoniste : *La Meurtrière diabolique* (Joan Crawford maniant la hache dans un film palpitant mais un peu trop alambiqué à mon goût, sur un scénario de Robert Bloch), *Dementia 13* (le premier film de Coppola), *Meurtre par procuration* (une production Hammer), *Répulsion*. Ce ne sont là que quelques-uns des rejetons du film de Hitchcock, dont le scénario était signé Joseph Stefano. Stefano devait par la suite guider le destin de la série télé *Au-*

10

Il serait absurde de suggérer que l'horreur moderne, qu'elle soit littéraire ou cinématographique, se réduit à ces trois archétypes. Cela simplifierait les choses, mais cette simplification serait abusive, même si nous ajoutions à notre main la carte du Fantôme. La Chose, le Vampire et le Loup-Garou ne nous suffisent pas ; les ténèbres recèlent bien d'autres monstres. Mais ces trois-là nous permettent déjà d'englober une partie substantielle de l'horreur moderne. On aperçoit la vague silhouette de la Chose sans nom dans le film de Howard Hawks (la Chose étant finalement révélée comme étant – à ma grande déception – l'acteur James Arness déguisé en carotte de l'espace) ; le Loup-Garou dresse sa tête velue sous le masque d'Olivia de Havilland dans *Une femme en cage* et sous celui de Bette Davis dans *Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?* ; et l'ombre du Vampire nous apparaît dans des films aussi divers que *Des monstres attaquent la ville*, *La Nuit des morts-vivants* et *Zombie...* bien que, dans ces deux films de George Romero, l'acte tout symbolique qu'est l'absorption de sang ait été remplacé par le cannibalisme pur et dur, les morts se délectant de la chair de leurs proies encore vivantes^{*7}.

Il est également indéniable que le cinéma semble sans cesse revenir à ces trois grands monstres, et je pense que c'est en grande partie parce que ce sont d'authentiques archétypes ; ou, en d'autres termes, une pâte à modeler convenant à merveille à des enfants astucieux, qualificatif qui semble parfaitement convenir à nombre de cinéastes travaillant dans le genre qui nous intéresse.

Avant d'abandonner nos trois romans fondateurs, et avec eux le fantastique du XIX^e siècle (et si vous souhaitez approfondir le sujet, je ne saurais trop vous recommander l'excellent essai de H. P. Lovecraft, *Épouvante et surnaturel en littérature*⁵⁷), il convient peut-être de revenir au début de notre exposé et de souligner leurs vertus en tant qu'ouvrages romanesques.

On a toujours tendance à considérer les romans populaires du passé comme des documents sociologiques, des tracts moralisateurs, des leçons d'histoire ou des précurseurs d'œuvres ultérieures et

beaucoup plus intéressantes (ainsi, *Le Vampire* de Polidori annonçait *Dracula*, *Le Moine* de Lewis préparait le terrain pour le *Frankenstein* de Mary Shelley) – bref, comme n'importe quoi sauf des œuvres littéraires méritant d'être jugées comme telles.

Lorsque les professeurs de littérature discutent sur des romans comme *Frankenstein*, *Le Cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde* ou *Dracula* et abordent le chapitre de leurs qualités romanesques – de leur valeur en tant qu'œuvres d'art et d'imagination –, c'est en général de façon fort brève. Ils ont davantage tendance à souligner leurs défauts, et leurs étudiants préfèrent s'attarder sur des détails archaïques ou pittoresques, comme le journal sonore du Dr Seward, l'horrible accent de Quincey P. Morris⁵⁸ ou la bibliothèque philosophique de seconde main que se procure le monstre.

Certes, aucun de ces trois romans n'est à la hauteur des chefs-d'œuvre de la littérature du XIX^e siècle, et ce n'est pas moi qui prétendrai le contraire ; il suffit de comparer deux livres parus pratiquement la même année – *Dracula* et *Jude l'obscur*⁵⁹, par exemple – pour tirer des conclusions irréfutables. Mais *aucun* roman ne peut survivre à l'épreuve du temps grâce à ses seules idées – ni grâce à son seul style, comme tant d'écrivains et de critiques modernes semblent le croire... à la manière de vendeurs de voitures superbes mais dénuées de moteur. Bien que *Dracula* n'arrive pas à la cheville de *Jude l'obscur*, le roman de Stoker persiste à survivre dans les mémoires longtemps après que *Varney the Vampire*, une œuvre nettement plus sanguinolente, est tombé définitivement dans l'oubli ; et il en va de même pour la Chose sans nom créée par Mary Shelley et pour le Loup-Garou imaginé par Robert Louis Stevenson.

Ce que semble oublier l'écrivain prétendument « sérieux » (celui qui considère l'intrigue comme accessoire et la relègue à la dernière place, loin derrière ce dévidage harmonieux du langage que la plupart des professeurs d'écriture confondent avec le style), c'est qu'un roman est une machine, au même titre qu'une voiture ; une Rolls Royce sans moteur ne va pas plus vite qu'un pot de fleurs, et un roman dénué d'intrigue n'est rien de plus qu'une curiosité, un petit jeu intellectuel. Les romans sont des machines, et quels que soient les défauts de ces trois-là, leurs fabricants respectifs les ont manufacturés avec assez d'invention pour en faire des modèles de vitesse et d'endurance.

Étrangement, seul Stevenson a été capable de récidiver. Ses

romans d'aventures sont encore lus aujourd'hui, mais les livres ultérieurs de Stoker, tels *Le Joyau des sept étoiles* et *Le Repaire du ver blanc*⁶⁰, ne sont connus de nos jours que des seuls aficionados du fantastique^{*8}. Les autres romans gothiques de Mary Shelley sont également tombés dans un oubli quasi total.

Chacun des trois romans dont nous avons discuté est remarquable non seulement en tant qu'œuvre de suspense ou d'horreur mais en tant que représentant d'un autre genre : celui du roman tout court.

Lorsque Mary Shelley s'abstient de discourir sur les implications philosophiques de l'œuvre de Victor Frankenstein, elle nous donne à lire de puissantes scènes de désolation et d'horreur – les plus remarquables étant peut-être celles qui se déroulent dans les solitudes glacées de l'Arctique, au moment où le monstre se prépare à se venger de son créateur.

De nos trois auteurs, Stoker est sans doute le plus énergique. Son roman peut paraître trop long aux lecteurs contemporains, ainsi qu'aux critiques contemporains, qui ont décidé qu'un roman populaire devait se lire en autant de temps qu'il en faut pour voir un téléfilm (sous-entendant que les deux sont interchangeables), mais sa lecture nous gratifie – si je puis dire – de scènes et d'images dignes de Gustave Doré : Renfield répandant son sucre avec toute la patience d'un damné ; la mort de Lucy ; la décapitation des trois sœurs par Van Helsing ; l'ultime destin du Comte, qui s'accomplit au terme d'une course effrénée dans les ténèbres et dans une explosion de coups de feu.

Le Cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde est un chef-d'œuvre de concision – et ce verdict n'est pas de moi mais de Henry James. Dans *The Elements of Style*, cet indispensable manuel dû à Wilfred Strunk et à E. B. White, on trouve des règles de composition dont la treizième dit tout simplement : « Omettez les mots inutiles. » Avec des œuvres telles que *La Conquête du courage* de Stephen Crane⁶¹, *Le Tour d'écrou* de Henry James, *Le facteur sonne toujours deux fois* de James M. Cain et *Feu !* de Douglas Fairbairn, le roman de Stevenson pourrait servir d'exemple aux écrivains débutants désireux de savoir comment appliquer cette treizième règle – la plus importante jamais écrite de toutes les règles de composition littéraire. Les personnages y sont définis de manière brève mais précise ; ce sont des esquisses mais non des caricatures. L'atmosphère y est suggérée plutôt qu'exposée. La

narration est aussi profilée qu'un bolide de course.

Et nous concluons comme nous avons commencé, avec l'émerveillement et la terreur que ces trois grands monstres continuent à susciter dans l'esprit des lecteurs. Leur succès est dû à un facteur que nous n'avons pas évoqué jusqu'ici : chacun d'eux laisse la réalité derrière lui pour pénétrer dans un monde fantastique. Mais ils ne nous abandonnent pas pour autant ; ils nous emportent avec eux et nous permettent de considérer ces archétypes – le Loup-Garou, le Vampire et la Chose – non pas comme des figures mythiques mais comme des éléments participant presque de notre réalité – en d'autres termes, ils nous donnent le plus grand frisson de notre vie. Et c'est pour ça qu'on ne peut pas se contenter de parler de « bons » livres.

Ils sont tout simplement géniaux.

*1. Une histoire d'un haut comique involontaire. Le monstre se dissimule dans un appentis adjacent à une hutte. Le paysan demeurant dans celle-ci, Félix, se trouve justement en train d'enseigner sa langue à Safie, une fugitive d'origine turque ; c'est ainsi que le monstre apprend à parler. Parmi ses livres de lecture, on trouve *Le Paradis perdu*, *La Vie des hommes illustres de la Grèce et de Rome*, de Plutarque, et *Les Souffrances du jeune Werther* de Goethe, des livres qu'il a récupérés dans un coffre tombé dans un fossé. Ce conte enchâssé dans le roman n'a qu'un seul égal dans la littérature : le passage de *Robinson Crusoé* où Robinson, après s'être entièrement dévêtu, nage jusqu'à l'épave du navire sur lequel il a fait naufrage, puis, à en croire Daniel Defoe, se remplit les poches de toutes sortes d'objets utiles. Une telle capacité d'invention m'inspire une admiration sans bornes.

*2. « Revoilà ce vieux Peau-Verte », dit mon fils Joe – sept ans – quand David Banner commence à déchirer chemise et pantalon. Joe considère avec raison que Hulk n'est pas un agent terrifiant du chaos mais une force aveugle de la nature uniquement capable de bonnes actions. Paradoxalement, nombre de films d'horreur enseignent aux enfants que le destin est tout sauf cruel. Une excellente leçon pour nos petits amis, lesquels se voient bien souvent comme des otages de forces qui les dépassent.

*3. Le meilleur des monstres de Frankenstein de la Hammer fut sans doute Christopher Lee, qui devait par la suite éclipser Bela Lugosi dans le rôle de Dracula. Lee est un excellent acteur, le seul qui parvienne presque à égaler Karloff dans ce rôle, bien que Karloff ait travaillé avec de meilleurs scénaristes et de meilleurs metteurs en scène. Tout bien considéré, Lee s'en est mieux sorti quand il faisait le vampire.

*4. Le Comte apparaît sur le devant de la scène une demi-douzaine de fois, notamment dans la chambre de Mina Murray Harker. Les amis de celle-ci y pénètrent de force peu après la mort de Renfield pour y découvrir une scène digne de Jérôme Bosch : le Comte, le visage maculé de sang, tient dans ses bras une Mina en pâmoison. Accomplissant alors une obscène parodie du sacrement nuptial, il s'ouvre une veine d'un coup d'ongle crasseux et oblige sa proie à boire son sang. Les autres apparitions du Comte sont moins mémorables. Nous le voyons à un moment donné arpenter une rue coiffé d'un chapeau de gandin, puis reluquer une jolie fille comme n'importe quel vieux polisson.

*5. On trouve une autre scène sexiste dans *Alien*, une scène qui jure avec le scénario quelle que soit l'opinion qu'on ait sur les compétences du sexe féminin. Le personnage interprété par Sigourney Weaver, qui nous est présenté comme héroïque et indomptable, déclenche la destruction de l'astronef *Nostromo* (et cause peut-être la mort de deux

de ses coéquipiers) en perdant du temps à chercher le chat du bord. Ce qui permet bien entendu aux spectateurs masculins de pousser un soupir d'aise, de lever les yeux au ciel et de se dire, en esprit ou à voix haute : « Que peut-on attendre d'autre d'une bonne femme ? » C'est là une scène qui n'a pu être imaginée que par un esprit sexiste, et nous serions en droit de poser une autre question, à savoir : « Que peut-on attendre d'autre d'un scénariste hollywoodien ? » Cette scène gratuite ne gâche pas le film dans son ensemble, mais elle ne fait rien pour l'améliorer.

*6. Je dois avouer qu'après avoir lu cette description je me suis demandé de *quelle* façon Utterson pouvait réussir à plaire à quiconque !

*7. *Martin*, autre film de Romero, est un traitement élégant et sensuel du mythe du Vampire, et un des rares exemples cinématographiques de réflexion sur le mythe : laissant de côté les aspects les plus romantiques de celui-ci (par contraste avec le *Dracula* de John Badham), Romero nous montre à quel point il peut être ardu pour le Vampire de boire le sang qui jaillit à gros bouillons des veines de sa victime.

*8. Mais rendons justice à Stoker : il a écrit quelques nouvelles fabuleuses – *La Squaw* et *La Maison du juge* sont sans doute les plus connues. Les amateurs de contes macabres seraient bien inspirés de se procurer son recueil *L'Invité de Dracula*.

CHAPITRE 4

UN IRRITANT INTERMÈDE AUTOBIOGRAPHIQUE

1

Comme je l'ai indiqué plus haut, il me serait impossible de traiter de l'évolution de l'horreur en tant que phénomène médiatique et culturel de ces trente dernières années sans vous offrir de temps à autre une tranche d'autobiographie. Le moment est apparemment venu pour moi de mettre cette menace à exécution. Quelle barbe. Mais vous ne pourrez pas y échapper, ne serait-ce que parce que je suis incapable de me détacher d'un genre dans lequel je me trouve mortellement impliqué.

Les lecteurs qui s'intéressent à tel ou tel genre littéraire – le western, le polar noir, le roman d'énigme traditionnel, la science-fiction ou l'aventure pure et simple – ne semblent que rarement éprouver le désir de psychanalyser la passion de leurs écrivains préférés (et la leur propre), à l'exception notable des amateurs d'horreur. Même s'ils ne l'affirment pas haut et fort, la plupart des gens considèrent que les auteurs et les lecteurs d'horreur ne sont pas tout à fait normaux. J'ai rédigé un long essai en introduction à l'un de mes livres (*Danse macabre*) afin d'analyser certaines des raisons qui poussent les gens à lire de l'horreur et mon humble personne à en écrire. Je n'ai pas l'intention de me répéter dans ces pages ; si le sujet vous intéresse, je vous renvoie à l'essai en question ; tous les membres de ma famille l'ont adoré.

La question qui nous préoccupe est plus énigmatique : pourquoi les gens s'intéressent-ils autant à la nature de leur passion – qui est aussi la mienne ? Je pense que c'est en partie parce que nous semblons tous admettre inconsciemment le postulat suivant : l'intérêt pour l'horreur est quelque chose de malsain et d'aberrant. Si bien que lorsque quelqu'un me demande : « Pourquoi écrivez-vous ce genre de livres ? », il m'invite en fait à m'étendre sur un divan et à lui parler de la fois où je suis resté enfermé dans la cave pendant trois semaines, de

mon apprentissage du pot de chambre ou de mes relations conflictuelles avec mon frère. Tout le monde se contrefiche des circonstances dans lesquelles Arthur Hailey ou Harold Robbins¹ ont appris à se passer de couches-culottes, pour la bonne raison qu'il semble parfaitement normal d'écrire des romans consacrés à la banque, à l'aéronautique ou à l'ascension d'un millionnaire. Les Américains adorent savoir comment fonctionnent les choses (ce qui explique à mon avis le succès phénoménal du « Forum » de *Penthouse* ; les lecteurs qui y contribuent s'intéressent avant tout à la mécanique du coït, aux trajectoires possibles de la fellation et à la topologie de diverses positions – autant de préoccupations bien américaines, il faut l'avouer ; le « Forum » n'est ni plus ni moins qu'un manuel d'instructions destiné aux bricoleurs du sexe), mais ils sont déroutés quand on se passionne pour les monstres, les maisons hantées et la Chose dans la crypte. Les gens qui me posent ce genre de questions me font invariablement penser à Victor De Groot, le psychiatre de bande dessinée, et ils négligent le fait que gagner sa vie en inventant des choses – ce que fait tout écrivain de fiction – est déjà en soi une activité peu ordinaire.

En mars 1979, je participais avec deux autres personnes à un débat sur l'horreur lors des *Ides of Mohonk* (une réunion annuelle d'auteurs et de lecteurs de romans policiers organisée par Murder Ink, une excellente librairie spécialisée de Manhattan). Au cours de mon intervention, j'ai raconté un incident qui m'est survenu pendant mon enfance et que m'a rapporté ma mère – ledit incident s'est produit alors que j'avais quatre ans, et on voudra bien m'excuser si je me souviens du récit qu'on m'en a donné tout en ayant oublié les faits eux-mêmes.

À en croire ma maman, j'étais allé jouer chez un voisin dont la maison se trouvait non loin d'une voie ferrée. Je suis rentré chez moi une heure plus tard (m'a-t-elle dit), blanc comme un linge. Je n'ai pas ouvert la bouche de la journée ; j'ai même refusé de lui dire pourquoi je n'avais pas attendu qu'elle vienne me chercher, ni pourquoi je ne l'avais pas prévenue par téléphone de mon retour ; ni pourquoi j'étais rentré par mes propres moyens, pourquoi la maman de mon copain m'avait laissé partir tout seul au lieu de me raccompagner.

Il s'avéra que mon camarade de jeux avait été écrasé par un train alors qu'il s'amusaient à traverser les rails (plusieurs années plus tard,

ma mère devait me déclarer qu'on avait ramassé ses restes dans un panier d'osier). Ma mère n'a jamais pu savoir si j'étais près de lui au moment du drame, si celui-ci était survenu avant mon arrivée, ou si je m'étais enfui après y avoir assisté. Peut-être avait-elle son idée sur la question. Mais comme je vous l'ai dit, je n'ai aucun souvenir des faits ; je me rappelle seulement qu'on me les a relatés plusieurs années après.

Si j'ai raconté cette histoire, c'était suite à l'intervention d'un auditeur. « Vous rappelez-vous un incident particulièrement horrible survenu durant votre enfance ? » avait-il demandé – en d'autres termes : Veuillez entrer, Mr King, le docteur va vous recevoir.

Robert Marasco², l'auteur de *Notre vénérée chérie* et de *Jeux d'enfants*, a répondu par la négative. Si j'ai raconté mon histoire de train, c'était surtout pour que l'auditeur ne soit pas trop déçu, et j'ai précisé comme je viens de le faire ici que je ne me rappelais rien de l'incident proprement dit. C'est alors que le troisième participant au débat, Janet Jeppson (qui exerce le métier de psychiatre ainsi que l'activité d'écrivain), m'a dit : « Mais depuis lors, vous n'avez cessé d'écrire à ce propos. »

Murmure approbateur dans le public. On venait de trouver une case dans laquelle me ranger... on venait de me trouver un *mobile*, bon Dieu. Si j'avais écrit *Salem* et *Shining*, si j'avais déchaîné la peste sur le pauvre monde dans *Le Fléau*, c'était parce que j'avais vu un camarade de jeux se faire écraser par un train durant ma petite enfance. Je considère cette idée comme totalement spécieuse – de tels jugements psychologiques à l'emporte-pièce sont aussi sérieux à mes yeux que l'horoscope des quotidiens.

Ce qui ne signifie pas pour autant que l'écrivain ne puise jamais son inspiration dans son passé ; bien au contraire. Un exemple : c'est à l'âge de huit ans que j'ai fait le rêve le plus frappant dont je me souviens. J'y voyais le cadavre d'un homme pendu à un gibet en haut d'une colline. Des corbeaux étaient perchés sur ses épaules, et derrière lui se déployait un ciel d'un vert malsain envahi de lourds nuages noirs. Sur le cadavre était fixé un écriteau : ROBERT BURNS³. Et quand le vent l'a fait tourner sur lui-même, j'ai vu qu'il avait mon visage – c'était un visage défiguré par les coups de bec, mais c'était bien le mien. Puis le cadavre a ouvert les yeux et les a posés sur moi. Je me suis réveillé en hurlant, persuadé que ce visage allait apparaître

dans les ténèbres de ma chambre. Seize ans plus tard, ce rêve est devenu une des images les plus fortes de *Salem*. Je me suis contenté de changer le nom du cadavre, qui est devenu Hubie Marsten. Dans un autre rêve – un rêve récurrent que je fais depuis dix ans chaque fois que je traverse une période difficile –, je suis en train d'écrire un roman dans une antique maison où est paraît-il cachée une folle meurtrière. Je me suis installé dans une pièce étouffante du deuxième étage. Il s'y trouve une porte communiquant avec le grenier, et je sais – je *sais* – que la folle est cachée là et que, tôt ou tard, le bruit de ma machine à écrire va l'attirer vers moi (peut-être est-elle critique littéraire à la *New York Times Book Review*). Et elle finit par faire irruption dans la pièce, tel un diable sortant de sa boîte, les cheveux gris, les yeux fous, la bave aux lèvres et une hache à la main. Je veux m'enfuir, mais je découvre alors que la maison semble être entrée en expansion – qu'elle a démesurément grandi – et que je m'y suis perdu. Quand je me réveille à l'issue de ce rêve, je m'empresse de me blottir contre ma femme pour me rassurer.

Nous faisons tous des cauchemars, et nous en tirons tous le meilleur parti possible. Mais c'est une chose que de se servir de nos rêves, et c'en est une autre que de les considérer comme des causes premières. Ce serait émettre une hypothèse ridicule sur cette intéressante fonction du cerveau humain qui n'a que peu d'applications pratiques, sinon aucune, dans la vie de tous les jours. Les rêves ne sont que des petits films mentaux, des tapisseries étranges tissées à partir des fils inutilisés par la réalité, l'esprit humain étant économe et répugnant à jeter quoi que ce soit. Certains de ces films sont classés X ; d'autres sont des comédies ; d'autres encore des films d'horreur.

Je pense qu'un écrivain se construit, qu'on ne naît pas écrivain, pas plus qu'on ne le devient à la suite d'un rêve ou d'un traumatisme – devenir écrivain (ou peintre, ou acteur, ou metteur en scène, ou danseur, etc.) est un acte résultant d'une décision consciente. Le talent a son rôle à jouer, certes, mais le talent est une denrée des plus répandues, encore moins chère que le sel. Ce qui sépare l'individu talentueux de celui qui réussit, c'est le travail acharné et la volonté d'étudier ; un processus continu d'apprentissage. Le talent est un couteau émoussé qui ne parvient à couper quelque chose que lorsqu'on le tient avec force – avec une force telle que la lame ne

coupe pas tant qu'elle déchire (et après deux ou trois coups portés avec une telle force, la lame réussit parfois à se briser... c'est sans doute ce qui est arrivé à des écrivains aussi différents que Ross Lockridge⁴ et Robert E. Howard⁵). La discipline et le travail sont les deux meules sur lesquelles est affûté le couteau émoussé du talent, jusqu'au moment où il devient assez tranchant pour avoir raison de la viande la plus dure – ou du moins l'espère-t-on. Il n'existe pas un seul écrivain, un seul peintre, un seul acteur – un seul *artiste* – qui ait jamais reçu un couteau déjà aiguisé (bien que certains reçoivent parfois un couteau de taille fort respectable ; les artistes doués d'un long couteau se voient attribuer le nom de « génies »), et nous affûtons notre couteau avec des degrés divers de zèle et d'aptitude.

Ce que je veux suggérer, c'est que l'artiste qui souhaite réussir, dans quelque domaine que ce soit, doit se trouver au bon endroit au bon moment. Le bon moment ne dépend que de la volonté des dieux, mais n'importe lequel d'entre nous peut parvenir au bon endroit à force de travail^{*1}.

Mais où se trouve le bon endroit ? Voilà un des mystères les plus profonds et les plus sympathiques de la condition humaine.

Je me rappelle encore le jour où je suis parti à la recherche d'une source avec mon oncle Clayt, un vieux briscard du Maine s'il en fut. On s'est mis en route, mon oncle Clayt et moi, lui avec sa chemise à carreaux rouges et noirs et sa vieille casquette verte, moi avec mon parka bleu. J'avais environ douze ans ; lui, il pouvait avoir la quarantaine ou la soixantaine. Il tenait sous le bras sa baguette de sourcier, une branche de pommier en forme de bréchet. Le pommier est le plus efficace bois de sourcier, disait-il, et le bouleau n'est pas mal non plus. Certains utilisent le frêne, mais le credo de l'oncle Clayt le poussait à bannir cette essence : le grain n'en est pas fiable et une baguette en frêne adore tromper son homme.

À douze ans, j'étais assez vieux pour ne plus croire au Père Noël, à la Petite Souris et aux sourciers. Ce qu'il y a d'étrange dans notre culture, c'est que la majorité des parents se sentent obligés de chasser dès que possible ces fables charmantes de la tête de leurs enfants – papa et maman ne trouvent jamais le temps d'aider leurs chérubins à faire leurs devoirs ou de leur raconter une histoire avant de les coucher (qu'ils regardent donc la télé, la télé est le meilleur des baby-sitters, on y voit plein d'histoires formidables, qu'ils regardent donc la

télé), mais ils se mettent en quatre pour discréditer ce pauvre Père Noël, les sourciers et la magie blanche. Pour ce genre d'activité, ils trouvent *toujours* le temps. De tels parents ont beaucoup moins de mal à accepter les fariboles du genre *L'Île de Gilligan*, *Drôle de couple* ou *La croisière s'amuse*⁶. Dieu sait pourquoi, la majorité des adultes en sont venus à confondre l'éducation et la chasse à l'imagination ; ils ne se sentent satisfaits qu'une fois que les yeux de leurs enfants ont perdu toute lueur d'émerveillement. (Ce qu'il raconte là ne me concerne pas, êtes-vous en train de murmurer pour vous-même – mais, monsieur ou madame, peut-être bien que si.) La plupart des parents savent pertinemment que les enfants sont des fous, au sens classique de ce terme. Mais je ne pense pas que l'assassinat du Père Noël ou de la Petite Souris puisse relever d'une quelconque démarche rationnelle. Aux yeux des enfants, le rationalisme de la folie est un outil remarquablement efficace. C'est grâce à lui, entre autres choses, que le monstre ne sort jamais de son placard⁷.

L'oncle Clayt avait gardé presque intacte sa capacité à l'émerveillement. Parmi ses autres talents stupéfiants (du moins à mes yeux), il était capable de dénicher les ruches – il lui suffisait de repérer une abeille en train de butiner une fleur pour, en la suivant à travers bois, fourrés, étangs et marécages, remonter jusqu'à sa ruche –, de rouler une cigarette d'une seule main (il en tortillait toujours le bout avant de la ficher au coin de ses lèvres et de l'allumer avec une des allumettes Diamond qu'il conservait dans une petite boîte étanche) et de puiser dans un fonds apparemment illimité de contes et de légendes – des histoires d'Indiens aux histoires de fantômes, des légendes mythologiques aux annales familiales.

Ce jour-là, pendant le dîner, ma mère s'était plainte à Clayt et à sa femme Ella de ce que l'eau coulait de moins en moins fort dans le lavabo et le réservoir des cabinets. Elle craignait que le puits soit de nouveau à sec. À cette époque, vers 1959-1960, nous disposions d'un puits peu profond qui se retrouvait à sec chaque été pendant environ un mois. Mon frère, mon cousin et moi allions alors remplir un immense réservoir qu'un autre de mes oncles (l'oncle Oren, qui fut en son temps le meilleur charpentier et le meilleur maçon du sud du Maine) avait construit dans son atelier. On installait le réservoir sur le hayon d'un vieux break et on le vidait dans le puits à l'aide de gros bidons de lait en acier galvanisé. Et pendant cette période de

sécheresse, on ne buvait que l'eau de la pompe municipale.

L'oncle Clayt m'a pris à part pendant que les femmes faisaient la vaisselle et m'a dit qu'on allait chercher ensemble un nouveau puits pour ma mère. Pour un gamin de douze ans, c'était là une façon de passer le temps qui en valait bien une autre, mais je restais néanmoins sceptique ; l'oncle Clayt aurait tout aussi bien pu me dire qu'il allait me montrer le terrain d'atterrissage d'une soucoupe volante, juste derrière le temple méthodiste.

Il a commencé à marcher, la casquette rejetée en arrière sur son crâne, une cigarette aux lèvres, la baguette de sourcier dans les mains. Il la tenait par l'extrémité fourchue, les poignets tournés vers l'extérieur, les deux pouces pressés sur le bois. On s'est baladés sans but précis dans le jardin, puis dans l'allée, puis sur le flanc de la colline où se trouvait le pommier (et ce pommier est toujours là, sans doute pour le plus grand plaisir des nouveaux habitants de cette maisonnette). Et Clayt ne cessait de parler... il me racontait des anecdotes de base-ball, me parlait de cette mine de cuivre qu'on avait jadis essayé de fonder à Kittery, un trou perdu, me racontait comment Paul Bunyan avait détourné le cours du Prestile Stream pour alimenter en eau un camp de bûcherons.

Et de temps à autre, il interrompait sa marche et sa baguette frémissait de façon presque imperceptible. Il attendait alors quelques instants. Parfois, la baguette se mettait à vibrer régulièrement, puis s'arrêtait peu à peu. « Y a quelque chose par là, Stevie, disait-il. Quelque chose. Mais pas grand-chose. » Et je hochais la tête avec sagesse, persuadé qu'il me faisait marcher. Après tout, ce sont les parents et non le Père Noël qui posent les cadeaux au pied de l'arbre, vous savez, tout comme ce sont eux qui prennent la dent de lait glissée sous votre oreiller pour la remplacer par une pièce de monnaie. Mais je ne cherchais pas à contrarier mon oncle Clayt. À l'époque, les enfants de mon âge souhaitaient avant tout être sages, rappelez-vous ; on nous enseignait à ne pas répondre aux adultes et à les respecter même quand ils avaient des idées un peu branques. Ce qui est loin d'être une mauvaise façon d'initier les enfants aux aspects les plus ésotériques du comportement et des croyances de son prochain ; l'enfant sage (et j'en étais un) a souvent l'occasion de visiter des domaines extrêmement bizarres de l'esprit humain. Je ne croyais pas qu'il était possible de localiser une source grâce à une branche de

pommier, mais j'avais envie de savoir comment ce genre de tour était accompli.

On est allés sur la pelouse de devant, et la baguette s'est remise à trembler. L'oncle Clayt s'est alors animé. « Ça y est, on a gagné le gros lot, dit-il. Regarde-moi ça, Stevie ! Elle va plonger, j'en mettrais ma main à couper ! »

Trois pas plus loin, la baguette a plongé – elle a pivoté entre les mains d'oncle Clayt pour pointer vers le sol. C'était un sacré bon tour, pas de problème ; j'ai entendu craquer les tendons de ses poignets, et une grimace a déformé son visage lorsqu'il a redressé la baguette pour la pointer vers le ciel. Et dès qu'il a relâché la pression, le bout de bois s'est de nouveau braqué vers la terre.

« Y a plein d'eau là-dessous, a-t-il dit. Tu pourrais en boire jusqu'au Jugement dernier sans arriver à épuiser la réserve. Et on n'aura pas besoin de creuser très profond.

– Je veux essayer, moi aussi, j'ai lancé.

– Okay, mais recule d'abord un peu. »

Et c'est ce qu'on a fait. On est revenus au bord de l'allée.

Il m'a donné la baguette, m'a montré comment la tenir et comment disposer mes mains (les poignets tournés vers l'extérieur, les pouces vers le bas – « Sinon, cette saleté va te casser les poignets quand tu vas arriver au-dessus de l'eau », m'a dit Clayt), puis il m'a poussé d'une petite tape sur le cul.

« Pour l'instant, on dirait un morceau de bois tout bête, pas vrai ? » a-t-il demandé.

J'en ai convenu.

« Mais quand tu vas t'approcher de l'eau, tu vas la sentir bouger. Comme si elle devenait vivante, comme si elle était encore sur l'arbre. Oh, le pommier, c'est ce qu'il y a de mieux. Rien ne vaut le pommier pour trouver de l'eau. »

Ce qui est arrivé ensuite relève peut-être de la suggestion, et je ne compte pas tenter de vous persuader du contraire, bien que mes lectures m'aient depuis convaincu de l'efficacité de la méthode, du moins pour certaines personnes et pour des raisons encore inexplicables^{*2}. Mais je dirais que l'oncle Clayt m'avait insidieusement entraîné dans un état similaire à celui que je cherche à susciter chez les lecteurs de mes romans : ils sont prêts à me croire, ils ont renoncé au bouclier du rationalisme, ils ont suspendu leur incrédulité et

l'émerveillement est de nouveau à leur portée. Et si c'est ça qu'on appelle la puissance de la suggestion, alors je n'ai rien à dire ; c'est plus sain que la cocaïne.

Je me suis dirigé vers l'endroit où se trouvait l'oncle Clayt lorsque la baguette avait plongé, et que je sois damné si cette branche de pommier n'a pas semblé s'animer entre mes mains. Elle s'est réchauffée, elle s'est mise à bouger. La vibration fut tout d'abord perceptible au toucher mais non à la vue, puis j'ai vu le bout de la baguette se mettre à frémir.

« Ça marche ! j'ai hurlé. Je le *sens* ! »

Clayt s'est mis à rire. Et moi aussi – pas d'un rire hystérique, mais d'un rire de plaisir pur. Quand je suis arrivé là où la baguette avait plongé dans les mains d'oncle Clayt, elle a plongé dans les miennes ; à un instant donné, elle était bien droite, et l'instant d'après, elle était pointée vers le sol. Je me rappelle distinctement deux choses à propos de cet instant. La première est une sensation de *poids* – ce bout de bois semblait être devenu foutrement *lourd*. J'arrivais à peine à le tenir. Comme si l'eau se trouvait à l'intérieur du bâton plutôt que sous terre ; comme si le bois était *gorgé* d'eau. Clayt avait redressé la baguette après sa découverte. Il m'était impossible d'en faire autant. Il me l'a prise des mains, et j'ai senti se briser cette sensation de poids et de magnétisme. Elle ne s'est pas transmise de ma personne à la sienne ; elle s'est *brisée*. Soudain, elle n'était plus là.

Je me souviens également d'une impression de certitude et de mystère. L'eau était là. L'oncle Clayt le savait et je le savais moi aussi. L'eau était là, sous la terre, peut-être même avions-nous trouvé toute une rivière emprisonnée dans la roche. L'impression d'être arrivé au bon endroit. Il existe en ce bas monde des lignes de puissance, vous savez – des lignes invisibles mais vibrant d'une énergie démesurée et terrifiante. De temps à autre, quelqu'un trébuche sur l'une d'elles et se fait foudroyer, ou encore il la saisit comme il faut et parvient à l'utiliser. Mais il faut d'abord la trouver.

Clayt a planté un pieu dans la terre, là où il avait senti la présence de l'eau. Notre puits s'est bel et bien asséché – en juillet et non en août, il avait de l'avance – et comme cette année-là nous n'avions pas assez d'argent pour financer un nouveau puits, le réservoir a fait son apparition sur le hayon du break, et mon frère, mon cousin et moi avons réappris à transbahuter ces fichus bidons de lait. Même chose

l'année suivante. Mais en 1963 ou 1964, le puits artésien a bel et bien été creusé.

Le pieu planté par Clayt avait disparu, bien entendu, mais je me souvenais encore de l'endroit où il se trouvait. Les puisatiers ont placé leur foreuse, un gros gadget rouge qui ressemblait à une mante religieuse construite avec des pièces de Meccano, à moins d'un mètre du point en question (et j'entends encore maman se lamenter en voyant sa belle pelouse maculée d'argile rouge). Ils ont dû creuser moins de trente mètres... et tout comme l'avait dit Clayt ce beau dimanche où il m'avait fait découvrir les pouvoirs de son bout de bois, il y avait de l'eau en abondance. On aurait pu en boire jusqu'au Jugement dernier sans jamais tarir la réserve.

2

J'en reviens à mon argument, à savoir qu'il est inutile de demander à un écrivain pourquoi il écrit ce qu'il écrit. Autant demander à une rose pourquoi elle est rouge. À l'instar de l'eau que l'oncle Clayt a découverte dans notre jardin par un beau dimanche, le talent est là – sauf que ça ressemble à un bloc de minerai plutôt qu'à une poche d'eau. Le talent peut être raffiné – ou affûté, pour reprendre l'image précédente – et il peut être utilisé d'un nombre infini de façons. L'affûtage et l'utilisation du talent sont des opérations toutes simples, que l'écrivain débutant maîtrise parfaitement. C'est uniquement une question d'exercice. Si vous soulevez des haltères un quart d'heure chaque jour pendant une durée de dix ans, vous finirez par avoir des muscles. Si vous écrivez une heure et demie chaque jour pendant une durée de dix ans, vous finirez par devenir un bon écrivain^{*3}.

Mais qu'y a-t-il sous la terre ? C'est la seule variable, le seul joker dans le paquet. Je ne pense pas que l'écrivain maîtrise ce facteur. Quand on creuse un puits, on doit envoyer un échantillon de l'eau au Syndicat des eaux qui en analyse la composition – et la teneur en minéraux peut varier de façon surprenante. Toutes les gouttes d'H₂O ne sont pas égales. De même, bien que Joyce Carol Oates et Harold Robbins⁸ écrivent tous deux en anglais, ils n'écrivent pas vraiment dans la même langue.

La découverte du talent est quelque chose de fascinant en soi (quoique difficile à décrire, et je ne m'y risquerai pas – « Laisse faire les poètes ! s'écria-t-il. Les poètes savent comment parler de ça, ou du moins ils le pensent et ça revient au même ; alors laisse faire les poètes ! »), cet instant magique où la baguette pointe vers le sol et où on sait que c'est là, c'est bien là. Il est également fascinant de voir le puits se creuser, le minerai se raffiner, le couteau s'affûter (et c'est tout aussi difficile à décrire ; parmi toutes les sagas consacrées à la Lutte Héroïque du Jeune et Viril Écrivain, celle qui me paraît la plus convaincante est un roman de Herman Wouk⁹ intitulé *Les Mangeurs d'âmes*), mais le sujet auquel je souhaite consacrer quelques pages est un autre type de découverte – pas celle du talent en soi mais celle de sa nature exacte. L'instant magique, par exemple, où un jeune joueur de base-ball découvre non pas qu'il est capable de lancer la balle (ce qu'il sait sans doute déjà depuis un bout de temps), mais qu'il a le don de la lancer avec une force phénoménale ou de lui faire décrire une parabole qui sème la panique dans les rangs adverses. C'est là un instant de bonheur suprême. Tout ceci, je l'espère, justifiera la tranche d'autobiographie qui suit. Elle n'a pas pour but d'expliquer mon intérêt pour la danse macabre, ni de le justifier, ni de le psychanalyser ; son but est d'exposer les origines d'une passion qui s'est révélée durable, profitable et agréable... sauf, bien sûr, lorsque la folle meurtrière jaillit du grenier de cette maison que mon subconscient me fait visiter tous les trois ou quatre mois.

3

Les parents de ma mère se nommaient Pillsbury et (disait-elle) provenaient de la même famille que les Pillsbury qui produisent aujourd'hui de la farine et des gâteaux. La différence entre leur branche et la nôtre, ajoutait-elle, c'est que les Pillsbury de la farine étaient partis faire fortune dans l'Ouest tandis que les nôtres étaient restés pauvres mais probes sur la côte du Maine. Ma grand-mère Nellie Pillsbury (née Fogg) fut une des premières femmes à sortir avec son diplôme de la Gorham Normal School – c'était en 1902, je crois bien. Elle est décédée à l'âge de quatre-vingt-cinq ans, aveugle et grabataire mais encore capable de décliner ses verbes latins et de réciter la liste

des présidents des États-Unis jusqu'à Harry Truman. Mon grand-père maternel était charpentier, et il fut pendant un temps l'homme à tout faire du peintre Winslow Homer.

Les parents de mon père venaient de Peru (Indiana) et avant cela d'Irlande. Les Pillsbury, comme il sied à des gens de souche anglo-saxonne, étaient doués de sens pratique. Mon père, lui, descendait apparemment d'une longue lignée d'excentriques ; sa sœur, ma tante Betty, était sujette à des absences répétées (ma mère la considérait comme une maniaco-dépressive, mais maman ne se serait jamais portée candidate à la présidence du fan-club de tante Betty), ma grand-mère paternelle dévorait chaque matin une miché de pain cuite dans de la graisse de bacon, et mon grand-père maternel, qui mesurait 1,95 mètre et pesait 175 kilos, est tombé raide mort à l'âge de trente-cinq ans alors qu'il courait pour attraper son train. C'est du moins ce que prétend la légende.

Comme je l'ai affirmé, il est impossible de dire pourquoi l'esprit humain se passionne pour tel ou tel domaine de façon parfois obsessionnelle, mais il est possible de dater le moment où cette passion se manifeste – le moment, si vous voulez, où la baguette de sourcier pointe soudain vers le sol pour désigner une poche d'eau. En d'autres termes, le talent n'est qu'une boussole, et nous ne chercherons pas à savoir pourquoi il indique le nord magnétique ; nous préférons nous attarder sur l'instant où son aiguille pointe vers ce puissant point d'attraction.

Il m'a toujours semblé bizarre de devoir cet instant à mon père, lequel a déserté le domicile familial alors que je n'avais que deux ans et mon frère David quatre. Je ne me rappelle rien de lui, mais sur les quelques photos que j'ai pu voir, il apparaît comme un homme de taille moyenne, un bel homme selon les canons des années 1940, un peu empâté et pourvu d'une paire de lunettes. Durant la Seconde Guerre mondiale, il travaillait dans la marine marchande, traversant régulièrement l'Atlantique Nord pour jouer à la roulette boche avec les U-Boote. À en croire ma mère, ce n'était pas tant les sous-marins qu'il redoutait que la possibilité de se faire résilier sa licence pour cause de déficience visuelle – quand il était à terre, il avait l'habitude de brûler les feux rouges et de rouler sur les trottoirs. Ma propre vue n'est pas meilleure ; on pourrait croire que j'ai des lunettes sur le nez, mais il m'arrive parfois de penser que ce sont des culs de bouteille.

Don King avait la bougeotte. Mon frère David est né en 1945, moi-même en 1947, et mon père a disparu de la circulation en 1949... mais en 1964, à l'époque de la guerre civile au Congo, ma mère a cru l'apercevoir à la télé, dans un reportage consacré aux mercenaires blancs recrutés par l'un ou l'autre des deux camps. C'est sans doute possible. À ce moment-là, il devait avoir approché ou tout juste dépassé la cinquantaine. Dans ce cas, j'espère qu'il s'était fait refaire des lunettes.

Après le départ de mon père, ma mère s'est débrouillée comme elle pouvait pour joindre les deux bouts. Mon frère et moi ne l'avons pas souvent vue durant les neuf années suivantes. Elle a occupé toutes sortes d'emplois peu rémunérateurs : repasseuse dans une blanchisserie, pâtissière dans une boulangerie, vendeuse dans un magasin, femme de ménage. C'était une pianiste de talent et une femme douée d'un sens de l'humour très développé et souvent excentrique, et elle faisait de son mieux pour ne pas perdre pied, tout comme d'innombrables femmes avant et après elle. On n'a jamais eu de voiture (et on n'a eu une télé qu'en 1956), mais jamais on ne sautait un repas.

On a parcouru presque toutes les routes du pays durant ces neuf ans, mais on finissait toujours par revenir en Nouvelle-Angleterre. Et en 1958, on s'est établis pour de bon dans le Maine. Mon grand-père et ma grand-mère avaient plus de quatre-vingts ans, et le conseil de famille a embauché ma mère pour prendre soin d'eux durant leurs dernières années.

Ça se passait à Durham, dans le Maine, et je sais bien que ces divagations familiales semblent nous éloigner du sujet, mais on y revient, rassurez-vous. À quatre ou cinq cents mètres de la maison de Durham où mon frère et moi avons achevé notre croissance se trouvait une adorable maison en brique où demeuraient la sœur de ma mère, Ethelyn Pillsbury Flaws, et son mari Oren. Le garage des Flaws était surmonté d'un immense et fascinant grenier pourvu d'un plancher dangereux et d'un parfum enchanteur.

À l'époque, le grenier était relié à tout un ensemble de réduits et de remises, lesquels étaient également connectés à une vieille grange – l'ensemble étant imprégné de l'odeur délicieusement enivrante d'un foin depuis longtemps disparu. Mais il restait encore des traces du temps où la grange abritait des animaux. Quand on grimpait au

troisième niveau, on pouvait observer les squelettes de poulets apparemment décédés des suites d'une maladie bizarre. C'était un pèlerinage que je faisais souvent ; ces squelettes avaient quelque chose de fascinant, gisant dans leur nid de plumes aussi éphémère que de la poussière de lune, avec au fond de leurs orbites noires un mystérieux secret...

Mais la partie du grenier située au-dessus du garage était une sorte de musée familial. Le clan Pillsbury y entreposait régulièrement toutes sortes d'objets, des meubles aux albums de photos, et un petit garçon avait juste la bonne taille pour explorer les allées étroites de ce capharnaüm, baissant la tête pour passer sous une lampe ou enjambant une caisse pleine d'échantillons de papier peint qu'un oncle ou une tante avait souhaité conserver pour une raison inconnue.

On ne nous avait pas formellement interdit d'aller au grenier, mais ma tante Ethelyn n'aimait pas que mon frère et moi y mettions les pieds, car les lattes du plancher avaient été posées sans être clouées, et certaines manquaient à l'appel. On risquait peut-être de passer au travers et de tomber la tête la première sur le béton... ou sur le pick-up Chevrolet vert de mon oncle Oren.

Et c'est là, dans le grenier situé au-dessus du garage de mon oncle, par une froide journée de l'automne 1959 ou 1960, que la baguette de sourcier s'est soudain tordue dans mon esprit, là que l'aiguille de ma boussole s'est brusquement braquée vers mon nord intérieur. Ce jour-là, je suis tombé sur une caisse de livres ayant appartenu à mon père... des livres de poche datant du milieu des années 1940.

Le grenier abritait quantité de souvenirs de la vie conjugale de mes parents, et je ne peux en vouloir à ma mère d'avoir voulu remiser dans un coin sombre ce que son mari avait laissé derrière lui en abandonnant son foyer. Un ou deux ans auparavant, mon frère avait déniché là une bobine de film que mon père avait tournée à bord d'un navire. Dave et moi avons cassé nos tirelires (en cachette de notre mère), nous avons loué un projecteur et nous avons regardé ces quelques minutes de film dans un silence fasciné. À un moment donné, notre père avait confié sa caméra à un autre marin, et soudain le voilà, Donald King, de Peru (Indiana), accoudé au bastingage. Il lève la main ; sourit ; fait sans le savoir un petit signe à des fils qui ne sont même pas encore conçus. On a rembobiné le film, et on l'a regardé une deuxième fois. Et une troisième. Salut, papa ; où es-tu

passé aujourd'hui ?

Dans une caisse, il y avait des manuels d'instruction de la marine marchande ; dans l'autre, divers souvenirs plus ou moins exotiques. À en croire ma mère, bien que mon père se soit souvent baladé avec un roman de western dans la poche, il se passionnait davantage pour l'horreur et la science-fiction. Il avait même essayé d'écrire quelques histoires dans cette veine, les soumettant aux revues les plus populaires de l'époque, notamment *Bluebook* et *Argosy*. En fin de compte, il n'a rien publié de sa vie (« Ton père n'avait guère de suite dans les idées », m'a confié un jour ma mère, le seul jugement que j'aie entendu de sa bouche au sujet de son mari), mais il a reçu quelques lettres de refus personnalisées ; des lettres du style « Ça ne nous convient pas mais continuez à nous envoyer votre prose », comme j'en ai reçu pas mal à mon tour durant mon adolescence et jusqu'après mon vingtième anniversaire (quand je me sentais déprimé, il m'arrivait de me demander quel effet ça ferait de se moucher dans une lettre de refus).

La caisse que j'ai dénichée ce jour-là regorgeait de vieux livres de poche édités par Avon. En ce temps-là, Avon était le seul éditeur de poche à publier du fantastique et de la terreur. Je me souviens encore de ces bouquins avec affection – en particulier de leur pelliculage caractéristique, une mince couche de substance plastifiée et transparente ressemblant un peu à celle des sachets de congélation. Quand l'histoire traînait un peu, on pouvait se distraire en arrachant de longs lambeaux de ce machin. Ça faisait un bruit merveilleux. Et bien que cela nous éloigne du sujet, j'ai également gardé un souvenir ému des livres de poche édités par Dell durant les années 1940 : c'étaient tous des polars, et sur leur quatrième page de couverture figurait un plan détaillé du lieu du crime.

Un des bouquins que je venais de trouver était ce qu'on appelait alors un « choix de textes » – le mot *anthologie* était apparemment considéré comme trop compliqué pour les amateurs de ce genre de littérature. Il contenait des nouvelles signées Frank Belknap Long¹⁰ (*Les Chiens de Tindalos*), Zelia Bishop¹¹ (*La Malédiction de Yig*), ainsi que des textes provenant des premiers temps de la revue *Weird Tales*¹². Parmi les autres figuraient deux romans d'Abraham Merritt¹³, *Brûle, sorcière, brûle !* et *Le Monstre de métal*.

Mais le plus fabuleux de ces trésors était un recueil de H. P.

Lovecraft. Le titre m'en échappe aujourd'hui, mais je n'ai jamais oublié son illustration de couverture : un cimetière (situé sans nul doute dans les environs de Providence¹⁴ !), en pleine nuit, et surgissant de sous une pierre tombale, une répugnante créature verdâtre pourvue de longues griffes et d'yeux de braise. Derrière elle, à peine suggéré par le dessinateur, un tunnel conduisant aux entrailles de la terre. Depuis lors, j'ai vu plusieurs centaines d'éditions des œuvres de Lovecraft, mais c'est celle-ci qui en résume le mieux la teneur à mes yeux... et je n'ai aucune idée du nom de son illustrateur.

Cette caisse de livres ne marquait pas ma première rencontre avec l'horreur, bien entendu. Un Américain de ma génération aurait dû être sourd et aveugle pour ne pas être entré en contact avec un monstre quelconque avant l'âge de douze ans. Mais ce fut ma première rencontre avec ce qu'il faut bien appeler la littérature fantastique. Lovecraft a été traité de tâcheron, un jugement que je conteste vigoureusement, mais quoi qu'on en pense, qu'on le considère comme relevant de la littérature populaire ou de la littérature tout court (les opinions varient sur ce point), cela n'a à mes yeux pas grande importance, car dans tous les cas cet homme prenait son travail au sérieux. Et ça se voyait. Si bien que ce livre, héritage d'un père absent, m'a fait découvrir un univers bien plus complexe que celui des films de série B que j'allais voir le samedi après-midi ou celui des livres pour la jeunesse de Carl Carmer et de Roy Rockwell. Quand Lovecraft écrivait *Les Rats dans les murs*¹⁵ et *Le Modèle de Pickman*¹⁶, ce n'était pas pour s'amuser ni pour se faire un peu de fric ; il y *croyait*, et je pense que c'est cette conviction qui a en grande partie fait réagir ma baguette de sourcier mentale.

Quand je suis descendu du grenier, j'avais ces bouquins avec moi. Ma tante, une institutrice qui était l'incarnation même du sens pratique, a aussitôt manifesté sa réprobation, mais j'ai tenu bon. Ce jour-là et le jour suivant, j'ai visité pour la première fois les plaines de Leng¹⁷ ; j'ai fait la connaissance d'un étrange Arabe d'avant l'OPEP, Abdul Alhazred (auteur du *Nécronomicon*¹⁸, un ouvrage qui, à ma connaissance, n'a jamais été proposé aux membres du *Book-of-the-Month-Club* ni à ceux de la *Literary Guild*, mais qui, à en croire la rumeur, est conservé à l'intérieur d'un coffre dans la Salle des collections exceptionnelles de l'Université Miskatonic¹⁹) ; j'ai visité les villes de Dunwich²⁰ et d'Arkham²¹ (Massachusetts) ; et surtout, j'ai été

transfiguré par la sinistre terreur insidieuse de *La Couleur tombée du ciel*²².

Une ou deux semaines plus tard, tous ces livres avaient disparu et je ne les ai plus jamais revus. J'ai toujours été persuadé que ma tante Ethelyn avait sa part de responsabilité dans cette affaire... ce qui n'a en fin de compte aucune importance. J'avais trouvé ma voie. Lovecraft – par l'entremise de mon père – l'avait ouverte pour moi, comme il l'avait fait pour bien d'autres écrivains avant moi : Robert Bloch²³, Clark Ashton Smith²⁴, Frank Belknap Long²⁵, Fritz Leiber²⁶ et Ray Bradbury, pour ne citer que quelques noms. Et bien que Lovecraft, qui est décédé avant que la Seconde Guerre mondiale²⁷ ne vienne concrétiser nombre des horreurs indicibles qu'il avait imaginées, ne soit guère abordé dans ce livre, le lecteur serait bien inspiré de se rappeler que c'est son ombre, si longue et si décharnée, et ses yeux, si sombres et si puritains, qui dominent la quasi-totalité des œuvres fantastiques publiées depuis sa mort. Lorsque j'ai vu sa photo pour la première fois, ce sont ses yeux qui m'ont le plus frappé... des yeux pareils à ceux des antiques portraits encore accrochés de nos jours dans bien des maisons de Nouvelle-Angleterre, des yeux noirs qui semblent regarder au-dedans aussi bien qu'au-dehors.

Des yeux qui semblent vous suivre.

4

L'Étrange Créature du lac noir est le premier film que je me souvienne avoir vu étant enfant. Ça se passait dans un *drive-in* et, à moins qu'il ne se soit agi d'une ressortie, je devais avoir environ sept ans, car ce film, interprété entre autres par Richard Carlson et Richard Denning, date de 1954. C'était en outre un film en relief, mais je ne me rappelle pas avoir porté des verres spéciaux, si bien que je l'ai peut-être vu lors d'une sortie ultérieure.

Une seule scène est restée durablement dans ma mémoire, mais elle m'a marqué profondément. Le héros (Carlson) et l'héroïne (Julia Adams, absolument superbe dans son maillot une-pièce blanc) participent à une expédition quelque part dans le bassin de l'Amazonie. Ils remontent un étroit courant marécageux pour déboucher sur un vaste étang qui ressemble à une version sud-américaine du jardin

d'Éden.

Mais la Créature rôde – évidemment. Il s'agit d'un monstrueux batracien au corps couvert d'écailles qui ressemble de façon frappante à une de ces aberrations dégénérées imaginées par Lovecraft – le fruit dément et blasphématoire de l'union d'un dieu et d'une mortelle (je vous avais dit qu'il était difficile d'échapper à Lovecraft). Ce monstre entreprend d'édifier sur le courant un barrage rudimentaire fait de branches et de brindilles, bloquant irrévocablement le passage au petit groupe d'anthropologues.

Je savais à peine lire à cette époque, et plusieurs années devaient s'écouler avant que je ne découvre les livres ayant appartenu à mon père. Je garde un vague souvenir des hommes que fréquentait ma mère durant cette période – entre 1952 et 1958, à peu près ; un souvenir assez fiable pour que je sache qu'elle avait une vie sociale normale, pas assez pour que je puisse deviner si elle avait une vie sexuelle. Il y avait Norville, un type qui fumait des Lucky Strike et faisait tourner trois ventilateurs dans son deux-pièces pendant l'été ; il y avait Milt, qui conduisait une Buick et portait un immense short bleu par temps chaud ; et il y en avait un troisième, un type minuscule qui travaillait, si ma mémoire est bonne, comme cuisinier dans un restaurant français. Pour autant que je le sache, ma mère n'a jamais envisagé d'épouser l'un d'eux. Elle avait déjà donné. En outre, à cette époque, une femme qui se laissait passer la bague au doigt n'avait plus voix au chapitre en ce qui concernait sa famille et son emploi. Je pense que ma maman, qui savait se montrer entêtée, intraitable, d'une ténacité et d'une persévérance à toute épreuve, avait pris goût au double rôle de travailleuse et de chef de famille. Si bien qu'elle sortait avec des mecs mais qu'aucun d'eux ne finissait par s'installer dans sa vie.

Ce soir-là, on était en compagnie de Milt, l'homme à la Buick et au short bleu. Il s'était apparemment pris d'affection pour mon frère et pour moi, et ça ne le dérangeait pas de nous avoir de temps à autre sur sa banquette arrière (quand on atteint les eaux tranquilles de la quarantaine, l'envie de peloter sa petite amie au *drive-in* a peut-être perdu de son intensité... même si on dispose pour ce faire d'une Buick aussi spacieuse qu'un yacht). Au moment où la Créature a fait son apparition, mon frère s'était allongé sur le tapis de sol et dormait du sommeil du juste. Ma mère et Milt étaient en train de bavarder, peut-

être en se partageant une Kool. Mais cela n'a aucune importance, du moins dans ce contexte ; seules importent les images en noir et blanc sur le grand écran, où l'indicible Chose s'affaire à enfermer le beau héros et la belle héroïne dans... dans... *le lac noir* !

J'ai su à ce moment-là que la Créature était devenue *ma* Créature. Elle était à moi. Cette Créature n'était guère convaincante, même pour un gamin de sept ans. J'ignorais alors qu'il s'agissait de ce brave Ricou Browning, cascadeur aquatique justement réputé, vêtu d'une tenue en latex taillée sur mesure, mais je savais qu'il s'agissait d'un homme dans un costume de monstre... tout comme je savais que, plus tard dans la nuit, la Créature me rendrait visite dans le lac noir de mon esprit et qu'elle serait beaucoup plus réaliste. Peut-être serait-elle tapie dans le placard à notre retour ; peut-être se serait-elle planquée dans les ténèbres de la salle de bains, empestant l'algue et le marais, impatiente de croquer le marmot. À sept ans, on n'est pas très vieux, mais on l'est assez pour savoir que, quand on a acheté quelque chose, on le garde. Ça vous appartient. On est assez vieux pour sentir la baguette de sourcier qui s'anime, qui s'alourdit, qui pointe soudain vers des eaux souterraines.

Ma réaction face à la Créature peut, je crois, être qualifiée d'idéale ; c'est le genre de réaction que tous les écrivains et tous les cinéastes ayant œuvré dans le registre de l'horreur espèrent susciter lorsqu'ils attrapent leur stylo ou leur caméra : un engagement émotionnel total, vierge de tout processus de pensée rationnel – et vous le savez déjà, bien entendu, mais quand on regarde un film d'horreur, le seul processus mental qui suffit à rompre le charme, c'est quand un copain vous murmure à l'oreille : « T'as vu la fermeture Éclair sur le dos du monstre ? »

À mon humble avis, seuls les créateurs ayant longtemps œuvré dans le genre ont pleinement conscience de la fragilité de leurs créations, de l'effort qu'elles imposent au lecteur ou au spectateur doué d'intelligence et de maturité. Lorsque Coleridge²⁸ évoque « la suspension de l'incrédulité » dans son essai sur la poésie imaginative, il sait à mon sens que l'incrédulité n'est pas un ballon, un objet des plus légers sur lequel il suffit de souffler pour le suspendre dans l'air ; c'est plutôt un poids qu'on doit soulever d'un seul coup et ensuite maintenir en l'air de toutes ses forces. L'incrédulité n'a rien de léger, croyez-moi. Si Arthur Hailey et H. P. Lovecraft n'ont pas les mêmes

tirages, c'est sans doute parce que tout le monde croit aux banques et aux automobiles, alors qu'un effort mental bien plus complexe et bien plus intense est nécessaire si l'on veut croire, ne serait-ce que pour quelques pages, à Nyarlathotep, le Chaos rampant. Et chaque fois que je tombe sur un homme ou une femme qui exprime une opinion du genre : « Je ne lis jamais de fantastique et je ne vais jamais voir de films d'horreur ; rien de tout cela n'est réel », j'éprouve à son égard une certaine compassion. Le poids du fantastique est trop lourd pour lui. Ses muscles de l'imagination se sont atrophiés.

Dans un sens, le public idéal pour l'horreur est un public enfantin. Le paradoxe est le suivant : les enfants, qui sont plutôt faibles physiquement, n'ont aucun mal à soulever le poids de l'incrédulité. Ce sont les jongleurs du monde invisible – phénomène parfaitement compréhensible quand on considère le point de vue qui est le leur. Les enfants n'ont aucune difficulté à accepter l'aspect logistique de l'arrivée du Père Noël dans leur maison (il se fait tout petit pour passer par la petite cheminée, et s'il n'y a pas de cheminée, il passe par la boîte aux lettres, et s'il n'y a pas de boîte aux lettres, il passe sous la porte), le Lapin de Pâques, Dieu (un grand type plutôt vieux, avec une barbe blanche, assis sur un trône), Jésus-Christ (« À ton avis, comment il a fait pour changer l'eau en vin ? » ai-je demandé à mon fils Joe quand il avait cinq ans – Joe, pas Jésus-Christ ; selon Joe, il avait à sa disposition un truc du genre « soda magique, tu vois ce que je veux dire ? »), le diable (un grand type à la peau rouge, avec des pieds de bouc, une queue avec une flèche au bout, une moustache comme dans les dessins animés), Ronald McDonald, le roi du logo Burger King, les elfes du logo Keebler, Dorothy et Toto, le Lone Ranger et Tonto, et mille autres du même acabit.

La plupart des parents se méprennent quand ils croient comprendre cette ouverture d'esprit, et c'est pour cette raison qu'ils tiennent leurs enfants à l'écart de tout ce qui leur semble peu ou prou horrible ou terrifiant – la publicité des *Dents de la mer* était accompagnée du message suivant : « Catégorie PG (*Le Mystère Andromède*²⁹ avait eu droit au G³⁰), mais de nature à heurter la sensibilité des plus jeunes spectateurs » –, persuadés, je suppose, qu'il serait aussi grave de laisser leurs gosses regarder un film d'horreur que de lancer une grenade dégoupillée dans une école maternelle.

Mais ce qu'on appelle le passage à l'âge adulte est à mon sens un

processus continu d'affadissement de la mémoire, et nous avons presque tous oublié que *tout* est susceptible de terrifier un enfant de moins de huit ans. Placé dans les conditions adéquates, un enfant peut aller jusqu'à avoir peur de son ombre. On m'a raconté l'histoire de ce bambin de quatre ans qui refusait de se coucher si on ne plaçait pas une lampe allumée dans le placard de sa chambre. Ses parents ont fini par découvrir qu'il était terrifié par une créature que son père évoquait souvent ; cette créature, qui avait pris dans son esprit des proportions monstrueuses, n'était autre qu'une « tête de pioche »...

Vus sous cet angle, même les films signés Disney sont des champs de mines de terreur, et ses dessins animés, qui continueront apparemment de sortir et de ressortir jusqu'à la fin du monde^{*4}, sont parmi les plus répréhensibles. Il se trouve encore aujourd'hui des adultes qui, lorsqu'on leur demande quelle est la scène la plus terrifiante qu'ils aient vue au cinéma durant leur enfance, évoquent celle où la mère de Bambi est tuée par un chasseur, ou celle où Bambi fuit devant la forêt en flammes. Parmi les créations disneyennes que ne renierait pas le batracien du lagon noir figurent également la marche incontrôlée des balais dans *Fantasia* (et aux yeux d'un enfant en bas âge, l'horreur de la situation est encore accentuée par la relation père-fils qui lie Mickey et le vieux sorcier de façon sous-jacente ; ces fichus balais ont mis plein de désordre, et quand le sorcier/père va rentrer à la maison, Mickey va être PUNI... Un enfant dont les parents sont du genre sévère éprouvera sans doute une terreur extatique en voyant cette scène) ; la nuit sur le mont Chauve, toujours dans *Fantasia* ; les sorcières de *Blanche-Neige* et de *La Belle au bois dormant*, la première avec sa belle pomme rouge empoisonnée (et existe-t-il un enfant à qui on n'ait pas seriné qu'il fallait se méfier du POISON ?), la seconde avec son sinistre rouet ; et dans un film aussi anodin en apparence que *Les Cent Un Dalmatiens*, on a affaire à la descendante de ces sorcières des années 1930 et 1940, la maléfique Cruella De Ville, au visage renfrogné et à la grosse voix (les adultes oublient souvent que les enfants sont terrifiés par les voix un peu graves, les voix de ces géants que sont pour eux leurs aînés), qui a projeté de tuer tous les petits dalmatiens (c'est-à-dire des enfants aux yeux des jeunes spectateurs) pour se faire un manteau de fourrure avec leurs peaux.

Et pourtant, ce sont les parents qui assurent le succès des

productions Disney lorsqu'elles ressortent sur les écrans, et il leur arrive souvent d'attraper la chair de poule quand ils redécouvrent ce qui les avait terrifiés lors de leur enfance... parce que le propre d'un bon film d'horreur (ou d'une séquence d'horreur dans un film étiqueté « comédie » ou « dessin animé »), c'est de démantibuler nos échasses d'adultes pour nous faire retrouver le royaume de l'enfance. Et c'est alors que notre ombre redevient celle d'un chien méchant, d'une bouche béante ou d'une silhouette sombre qui nous fait signe dans le noir.

L'exemple le plus frappant de ce retour à l'enfance se trouve peut-être dans le merveilleux film d'horreur de David Cronenberg³¹ intitulé *Chromosome 3*, où une femme souffrant de troubles mentaux produit des « enfants de la rage » qui massacrent l'un après l'autre les membres de sa famille. À un moment donné, son père s'assied sur un lit pour noyer dans l'alcool le chagrin que lui inspire la mort de sa femme, la première victime des « enfants ». Gros plan sur le pied du lit... et des mains griffues surgissent de sous le sommier et se plantent dans la moquette tout près des chaussures du père condamné. Et c'est ainsi que Cronenberg nous fait régresser ; nous avons à nouveau quatre ans et il y a bien quelque chose de monstrueux tapi sous notre lit.

Le plus ironique dans cette histoire, c'est que les enfants sont mieux équipés que leurs aînés pour affronter l'horreur *en tant que telle*. Vous remarquerez que j'ai souligné les mots « en tant que telle ». Si un adulte parvient à encaisser la terreur cataclysmique d'un film du genre *Massacre à la tronçonneuse*, c'est parce qu'il a conscience que ce qu'il voit n'est qu'une illusion ; il sait que, lorsque le tournage de la scène a pris fin, les morts se sont relevés pour aller ôter le ketchup de leur figure. Un enfant n'est pas tout à fait capable de faire de telles distinctions, et c'est avec raison que *Massacre à la tronçonneuse* a été classé R. Les petits enfants n'ont pas besoin de voir ça, pas plus qu'ils n'ont besoin de voir la dernière scène de *Furie*, où John Cassavetes explose littéralement. Mais mon argument est le suivant : si vous faites regarder *Massacre à la tronçonneuse* à un gamin de six ans et à un adulte temporairement incapable de distinguer l'illusion des « choses réelles » (comme le dit Danny Torrance, le petit garçon de *Shining*) – admettons par exemple que l'adulte ait pris une dose de LSD deux heures avant le début du film –, alors je vous parie que le gosse en

fera des cauchemars pendant une bonne semaine. L'adulte, lui, risque de passer un an dans une cellule capitonnée où on ne lui donnera que des crayons de couleur pour écrire à sa famille.

Il me semble acceptable et utile d'épicer la vie des enfants d'une petite dose de fantastique et d'horreur. Étant donné leur capacité d'imagination, ils sont parfaitement capables d'y survivre, et grâce à leur situation unique, ils sont susceptibles d'en tirer profit. Et ils comprennent parfaitement cette situation. Même dans une société aussi ordonnée que la nôtre, ils savent que leur survie est un problème qui les dépasse presque totalement. Jusqu'à l'âge de huit ans, les enfants sont des « dépendants » dans tous les sens du terme ; ils dépendent de leur mère et de leur père (ou d'un parent de substitution) non seulement pour se nourrir, se vêtir et se loger, mais en outre ils comptent sur eux pour ne pas encastrer la voiture dans un poteau, pour les attendre à la descente du car scolaire, pour les ramener à la maison après leur après-midi chez les scouts, pour acheter des remèdes pourvus de capsules de sécurité, pour veiller à ce qu'ils ne s'électrocutent pas en manipulant le grille-pain ou en jouant dans la baignoire avec le salon de beauté de Barbie.

L'impératif de survie qui nous anime tous s'oppose violemment à cette dépendance pourtant nécessaire. L'enfant s'aperçoit bien vite qu'il ne contrôle absolument pas son existence, et je pense que c'est cette prise de conscience qui le met mal à l'aise. Il éprouve une anxiété similaire à celle des passagers d'un avion. Si ceux-ci ont peur, ce n'est pas parce que ce moyen de transport leur paraît peu fiable ; c'est parce qu'ils ont renoncé à tout contrôle sur leur existence. Si ça tourne mal, ils n'ont comme seule ressource que d'attraper un sachet à vomir ou un magazine offert par la compagnie. Le renoncement au contrôle est antinomique à l'impératif de survie. À l'inverse, une personne bien informée peut parfaitement savoir que la voiture est un moyen de transport plus dangereux que l'avion, mais cela ne l'empêche pas de se sentir plus à l'aise quand elle tient le volant, parce qu'elle contrôle alors la situation... ou du moins le croit-elle.

C'est peut-être parce que les pilotes de leur vie inspirent aux enfants une hostilité et une anxiété refoulées que, à l'instar des productions Disney qui sortent et ressortent sans se lasser durant les vacances scolaires, les bons vieux contes de fées semblent eux aussi promis à l'éternité. Un parent qui pousserait des cris d'orfraie à l'idée

d'emmener son rejeton voir *Dracula* ou *L'Enfant du diable*³² (dont le sinistre leitmotiv est l'image d'un enfant noyé) n'aurait jamais l'idée d'interdire à la baby-sitter de lui lire *Hansel et Gretel* avant de le coucher. Mais réfléchissez-y : l'histoire de Hansel et Gretel commence par un abandon d'enfants (bien sûr, c'est la marâtre qui en a l'initiative, mais il s'agit d'une mère symbolique, et le père n'est qu'un empêché du bulbe qui lui obéit au doigt et à l'œil même quand il a conscience de mal agir – si bien que nous pouvons la considérer comme un être amoral, alors que lui commet le mal au sens biblique et miltonien du terme), se poursuit par un asservissement et une séquestration, et s'achève par un homicide justifié sous la forme d'une incinération. La plupart des parents n'emmèneraient jamais leurs enfants voir *Survivre*, ce film mexicain fauché racontant l'histoire de ces rugbymen sud-américains dont l'avion s'était écrasé dans les Andes et qui ont survécu en mangeant leurs équipiers morts³³, mais ils ne voient aucune objection à leur laisser lire *Hansel et Gretel*, où la sorcière engraisse les deux enfants dans le but de les manger. C'est presque par instinct que nous faisons découvrir ces contes à nos enfants, comprenant peut-être inconsciemment qu'ils leur permettent de cristalliser leur angoisse et leur hostilité.

Même les passagers d'avion disposent de leurs contes de fées, à savoir les films de la série *Airport* qui, à l'instar de *Hansel et Gretel* et des productions Disney, semblent bel et bien promis à l'éternité... Dommage qu'on ne puisse pas les regarder dans un jardin potager, terre d'élection des navets s'il en fut.

La réaction que m'a inspirée ce soir-là *L'Étrange Créature du lac noir* ressemblait à une horrible pâmoison éveillée. Le cauchemar prenait forme sous mes yeux ; sur l'écran du *drive-in* m'apparaissaient toutes les hideuses possibilités inhérentes à la chair humaine.

Environ vingt-deux ans plus tard, j'ai eu l'occasion de revoir *L'Étrange Créature du lac noir* – pas à la télé, où l'ambiance et la tension dramatique auraient été ruinées par des pubs pour des voitures d'occasion, des compilations disco ou des sous-vêtements féminins, Dieu merci, mais sur grand écran, dans une version intégrale... et en relief, par-dessus le marché. Les gens qui portent des lunettes, comme c'est mon cas, ont du mal à voir les films en relief ; demandez donc à l'un d'eux comment il se débrouille pour chausser ces putains de bésicles en carton qu'on lui refile à l'entrée de la salle.

Si jamais le cinéma en relief fait un retour en force, j'irai faire un tour chez l'opticien du coin pour y investir soixante-dix dollars dans l'achat de verres correcteurs d'un genre spécial : un bleu et un rouge^{*5}. Abstraction faite de ce détail, je devrais ajouter que j'étais accompagné de mon fils Joe – il avait alors cinq ans, soit à peu près l'âge que j'avais lors de cette fameuse soirée au *drive-in* (et imaginez ma surprise – et ma consternation – lorsque j'ai découvert que le film qui m'avait jadis terrifié avait été classé G par la MPAA³⁴ ... exactement comme une production Walt Disney).

C'est ainsi que j'ai eu le privilège de faire cet étrange voyage dans le passé que la plupart des parents effectuent lorsqu'ils emmènent leur enfant voir un film de Disney, ou bien lorsqu'ils lui lisent les aventures de Winnie l'ourson, ou peut-être encore lorsqu'ils l'emmènent à la foire ou au cirque. Si une chanson à succès est capable d'évoquer un tel ensemble de souvenirs dans l'esprit de son auditeur, c'est précisément à cause de la brièveté de son existence (de trois semaines à six mois dans les hit-parades) – les « *golden oldies* » continuent de passer à la radio parce qu'il s'agit de l'équivalent affectif du café lyophilisé. Quand j'entends les Beach Boys chanter *Help Me, Rhonda*, je revis durant une ou deux secondes d'enchantement la honte et l'extase de mon premier pelotage (et un simple calcul mental vous permettra de constater que j'ai abordé cette activité avec un certain retard). Les livres et les films exercent le même effet, mais je suis d'avis que les sensations qu'ils évoquent sont plus riches et plus profondes, un peu plus complexes en ce qui concerne les films et beaucoup plus encore en ce qui concerne les livres.

Ce jour-là, en compagnie de Joe, j'ai vu *L'Étrange Créature du lac noir* par le petit bout de la lorgnette, mais la théorie que je viens d'énoncer s'est quand même appliquée ; à la perfection, dirais-je. Le temps, l'âge et l'expérience ont laissé leurs marques sur moi, comme sur nous tous ; le temps n'est pas un fleuve, contrairement à ce qu'affirme Einstein – le temps est un immense troupeau de bisons qui nous piétine sans trêve et finit par nous terrasser, nous laissant gisant sur le sol avec un Sonotone dans l'oreille et une poche de stomie sur la cuisse en guise de Colt .45. Vingt-deux ans plus tard, je savais pertinemment que la Créature n'était autre que Ricou Browning, cascadeur aquatique justement réputé, vêtu d'une tenue en latex taillée sur mesure, et il m'était beaucoup plus difficile d'effectuer cet

effort mental qu'est la suspension de l'incrédulité. Mais j'y suis parvenu, ce qui ne veut peut-être rien dire, mais ce qui signifie peut-être (je l'espère !) que les bisons n'ont pas encore eu raison de moi. Et lorsque le poids de l'incrédulité s'est soulevé au-dessus de mes épaules, un flot d'anciennes émotions s'est déversé sur moi, tout comme le jour, il y a cinq ans de cela, où j'avais emmené Joe et ma fille Naomi voir leur tout premier film, à savoir *Blanche-Neige et les Sept Nains*. Il y a dans ce film une scène marquante : Blanche-Neige vient de mordre dans la pomme empoisonnée et les nains en pleurs l'emportent dans la forêt. Dans la salle de cinéma, la moitié des jeunes spectateurs pleuraient à chaudes larmes ; l'autre moitié se retenait à grand-peine d'en faire autant. Et en ce qui me concerne, j'étais tellement sous le charme de mes souvenirs que je me suis également surpris à pleurer. J'avais honte de m'être laissé manipuler ainsi, mais ça avait encore marché et je versais des larmes sur les malheurs de personnages de dessins animés. Mais ce n'était pas Walt Disney qui m'avait manipulé ; c'était moi-même. C'était le gamin qui était en moi qui pleurait ainsi, arraché à sa léthargie par ses chaudes larmes... et revenu à la vie.

Durant les deux dernières bobines de *L'Étrange Créature du lac noir*, l'incrédulité est fermement suspendue au-dessus de ma tête, et le metteur en scène Jack Arnold réussit une nouvelle fois à placer devant moi ses symboles et à poser l'ancienne équation des contes de fées, chaque symbole étant aussi facile à manipuler qu'un cube de jeu de construction. Et l'enfant qui est en moi se réveille et sait à nouveau ce que c'est que la mort. La mort, c'est quand la Créature du lac noir bloque la sortie. La mort, c'est quand les monstres vous attrapent.

À la fin, bien entendu, le héros et l'héroïne sont bien vivants, et en plus ils triomphent – comme Hansel et Gretel. Lorsque les lumières du *drive-in* s'allument et que sur le grand écran s'inscrit le message disant BONNE NUIT, SOYEZ PRUDENTS SUR LA ROUTE (auquel s'ajoute cette pieuse suggestion : PENSEZ À VOUS RENDRE À L'ÉGLISE DE VOTRE CHOIX), vous éprouvez une brève sensation de soulagement, presque de résurrection. Mais ce que vous gardez au fond de votre cœur, c'est la terreur que vous avez ressentie lorsque vous avez cru que ce brave Richard Carlson et cette chère Julia Adams allaient couler pour la troisième fois, et l'image qui reste gravée dans votre esprit, c'est celle de la Créature emmurant patiemment ses victimes dans le lac noir ; je

la vois encore guettant ses proies derrière ce barrage de boue et de branchages.

Ses yeux. Ses yeux millénaires.

*1. Cette idée ne sort pas de ma cervelle, mais que je sois damné si je me rappelle qui l'a formulée – qu'on me permette donc de l'attribuer à l'un des écrivains les plus prolifiques de l'Histoire, M. Auteur Inconnu.

*2. Une des explications les plus plausibles du phénomène est la suivante : ce n'est pas la baguette qui perçoit l'eau mais la personne qui la tient, laquelle attribue ce pouvoir à son instrument. Un cheval peut sentir l'eau à dix-huit kilomètres de distance par vent favorable ; pourquoi un être humain ne pourrait-il pas sentir l'eau à quinze ou trente mètres de profondeur ?

*3. Mais seulement, je m'empresse de l'ajouter, si vous disposez déjà du talent. On peut passer dix ans à raffiner de la glèbe et se retrouver au bout du compte avec de la poussière de glèbe. Je joue de la guitare depuis l'âge de quatorze ans et, arrivé à trente-trois ans, je n'ai guère fait de progrès sensibles, parvenant à grand-peine à assurer la guitare rythmique sur des morceaux comme *Louie*, *Louie* et *Little Deuce Coupe* dans un groupe baptisé les Moon Spinners. J'arrive à me débrouiller avec ma gratte, et ça me remonte le moral quand j'ai un coup de blues, mais Eric Clapton peut dormir sur ses deux oreilles.

*4. Et c'est ce qui se passe dans une nouvelle d'Arthur C. Clarke qui figure parmi mes préférées. Des extraterrestres débarquent sur notre planète après la Bombe. À la fin de cette nouvelle, les plus intelligents de ces aliens s'efforcent de déchiffrer le sens d'un film qu'ils ont retrouvé parmi les décombres et réussi à visionner. Et ce film s'achève par ces mots : *Une production Walt Disney*. Il m'arrive parfois de croire que ce serait là la meilleure épitaphe pour la race humaine, ou du moins pour une espèce dont le seul représentant qui se soit vu garantir l'immortalité n'est ni Hitler, ni Charlemagne, ni Albert Schweitzer, ni même Jésus-Christ... mais ce cher Richard Nixon, dont le nom est gravé sur une plaque posée sur la surface stérile de la Lune.

*5. Dennis Etchison (voir l'avant-propos de l'édition de 1983) m'écrit : « Presque tous les films en 3D tournés durant les années 1950 l'ont été avec le processus Polaroid (la *seule* exception, à ma connaissance, est *Robot Monster*). Le processus Polaroid ne nécessitait pas des lunettes vert et rouge (ou vert et bleu) mais des lunettes gris clair ; en conséquence, on pouvait voir nombre de ces films en Technicolor, les lunettes n'ajoutant aucune couleur supplémentaire. La confusion provient du fait que des sorties récentes de quelques films en *noir et blanc* (c'est moi qui souligne) ont utilisé une solution à bon marché, à savoir l'utilisation d'un projecteur anaglyphique à une seule piste [...] la plupart des films 3D des années 1950 nécessitaient le port de lunettes grises. »

Dennis remarque par ailleurs que la 3D fait un retour en force (*Parasite*, *Meurtres en 3 dimensions*, *Le Guerrier de l'espace*, *Le Trésor des*

quatre couronnes). Il suggère que « les fans se voient offrir des lunettes bipolaires permanentes », mais un gérant de cinéma m'a soufflé qu'une paire de lunettes polarisées Foster Grant – à clipser sur vos lunettes de vue si vous en portez – ferait tout aussi bien l'affaire pour un prix moins élevé. La technologie moderne, c'est vraiment le pied !

CHAPITRE 5

RADIO ET RÉALITÉ

1

Ce sont avant tout les livres et les films qui nous intéressent, et nous y reviendrons avant longtemps, mais j'aimerais d'abord vous entretenir de la radio des années 1950. Je commencerai par évoquer mon cas personnel, et j'espère que nous pourrons en tirer profit pour émettre des remarques d'ordre plus général¹.

Je fais partie du dernier carré de la dernière génération à se souvenir de la radio comme d'un média de premier plan – une forme d'art dramatique dotée de sa propre conception de la réalité. Cette déclaration est pour le moins irréfutable, mais approfondissons-la un peu. Le véritable âge d'or de la radio a pris fin vers 1950, l'année que je me suis fixée comme point de départ de mon aperçu historique, l'année où j'ai fêté mon troisième anniversaire et où j'ai commencé à me passer de couches-culottes. En tant qu'enfant des mass media, j'ai eu le privilège d'assister à la naissance du rock and roll et à sa croissance aussi saine que rapide... mais j'ai également eu la douleur d'assister, lors de mes premières années d'existence, à l'agonie de la radio en tant que média pourvoyeur de fictions.

Dieu sait que la radio diffuse encore des dramatiques – voir par exemple le *CBS Mystery Theater*² –, ainsi d'ailleurs que des œuvres comiques, comme le savent les fidèles auditeurs de Chickenman, le plus inepte des super-héros. Mais le *CBS Mystery Theater* semble étrangement plat, étrangement mort ; ce n'est au mieux qu'une curiosité. On n'y trouve aucune trace de l'intensité émotionnelle qui sortait du poste chaque semaine lorsque s'ouvrait la lourde porte grinçante d'*Inner Sanctum*³, sans parler des émissions comme *Dimension X*⁴, *I Love a Mystery*⁵ ou des premiers temps de *Suspense*. Je m'efforce d'écouter le *CBS Mystery Theater* quand cela m'est possible (et E. G. Marshall⁶ fait à mon avis un excellent travail dans le rôle du narrateur), mais je ne saurais vous le recommander sans réserve ; cette émission m'évoque une Studebaker encore en état de rouler – tant

bien que mal – ou le dernier survivant d’une espèce en voie de disparition. En fait, le *CBS Mystery Theater* est pareil à une ligne à haute tension dans laquelle passait jadis un courant meurtrier et qui gît à présent sur le sol, immobile et inoffensive. *The Adventures of Chickenman*, un feuilleton comique diffusé un peu partout en Amérique, lui est nettement supérieur (après tout, la radio est souvent la terre d’élection de l’humour), mais ce super-héros aussi intrépide que maladroit n’est pas du goût de tout le monde, à l’instar des escargots ou du tabac à priser. Le passage que j’ai toujours préféré, c’est celui où Chickenman monte dans le bus pour se rendre dans le centre-ville, vêtu de ses bottes, de son caleçon long et de sa cape, et constate que l’absence de poches dans son costume l’empêche d’avoir de la monnaie pour payer son ticket^{*1}. Et bien que j’apprécie les mésaventures de Chickenman, un homme qui passe d’une catastrophe à l’autre sans jamais perdre son allant – suivi de près par sa mère juive, toujours prête à le gaver de conseils et de bouillon de poule casher –, il ne m’a jamais entièrement convaincu... sauf peut-être lorsqu’il s’est retrouvé devant ce chauffeur de bus, la cape entre les jambes. Chickenman me fait sourire ; il me fait même glousser à l’occasion ; mais il ne m’a jamais occasionné de crise d’hilarité comparable à celles qui me secouaient jadis lorsque Fibber McGee⁷, un homme aussi indomptable que le Temps, s’approchait de son placard, ou lorsque Chester A. Riley se lançait dans de longues et sinistres conversations avec son voisin, un croque-mort nommé Digger O’Dell (« Quel chic type ! »).

De tous les programmes radio dont je me souviens encore aujourd’hui, celui qui rentre le mieux dans le cadre de notre danse macabre s’intitulait *Suspense*⁸ et était présenté par le CBS Radio Network.

C’est en compagnie de mon grand-père (celui qui avait jadis travaillé pour Winslow Homer) que j’ai assisté à l’agonie de la radio. Bien qu’âgé de quatre-vingt-deux ans, il était encore relativement vert, mais sa barbe broussailleuse et ses dents disparues le rendaient incompréhensible. Quand il prenait la parole – et souvent pour ne pas la lâcher –, seule ma mère avait la capacité de le comprendre. « *Gizzen-groppen fuzzwah grupp ?* » me demandait-il parfois quand nous nous asseyions pour écouter son vieux poste Philco. Et moi de répondre : « Oui, papy », sans avoir la moindre idée de ce qu’il avait

pu vouloir dire. Mais nous restions unis par la radio.

À cette époque – vers 1958 –, mes grands-parents demeuraient dans un salon reconverti en chambre, la plus grande pièce de leur petite maison du Maine. Papy arrivait encore – à peine – à se déplacer, mais ma grand-mère était aveugle, grabataire, et rendue obèse par l'hypertension. Elle était parfois lucide, mais le plus souvent son esprit battait la campagne : elle nous disait de nourrir les chevaux, d'attiser le feu, de l'aider à se lever afin qu'elle prépare des tartes pour le dîner des Elks. Il lui arrivait même parfois de parler à Flossie, une des sœurs de ma mère. Flossie était décédée d'une méningite cérébro-spinale quarante ans auparavant. Telle était donc la situation dans la chambre : mon grand-père avait toute sa tête mais on ne comprenait rien de ce qu'il disait ; on comprenait parfaitement ma grand-mère, mais elle avait sombré dans la sénilité.

Entre les deux, il y avait la radio de papy.

Les soirs d'écoute, j'installais ma chaise dans le coin de la chambre réservé à mon grand-père, lequel allumait alors un de ses énormes cigares. On entendait le gong annonçant un nouvel épisode de *Suspense*, ou encore la voix de Johnny Dollar⁹ qui introduisait sa nouvelle aventure en récitant sa note de frais (une astuce de scénario à ma connaissance unique), ou encore la voix grave et empreinte de lassitude de Bill Conrad dans le rôle du shérif Matt Dillon : « Ça finit par vous rendre vigilant... et un peu solitaire. » Pour moi, l'odeur du cigare dans une petite pièce évoque des spectres bien précis : ceux de ces dimanches soir où j'écoutais la radio avec mon grand-père. Le grincement d'une porte, le cliquetis des éperons... ou le hurlement qui retentissait à la fin d'un des classiques de *Suspense* intitulé *You Died Last Night*.

Et ils sont bien morts, l'un après l'autre, les derniers programmes de l'âge d'or de la radio. *Gunsmoke*¹⁰ fut le premier touché. Le public, qui s'était contenté pendant dix ans d'imaginer le visage des héros de cette série western, avait vu la télévision les concrétiser pour lui : Matt Dillon avait désormais les traits de James Arness, Kitty ceux d'Amanda Blake, Doc ceux de Milburn Stone, et Chester ceux de Dennis Weaver. Et les voix de ces acteurs ont éclipsé celles qui sortaient de la radio, tant et si bien qu'aujourd'hui, vingt ans plus tard, c'est la voix légèrement nasillarde de Dennis Weaver que j'associe au personnage de Chester Good (ou Chester Proudfoot, dans la version radio)

lorsqu'il se précipite dans les rues de Dodge City et hurle : « Shérif ! Shérif ! Y a une bagarre au ranch Long-branch ! » Environ un an plus tard, ce fut le tour de *Johnny Dollar* ; après avoir comptabilisé sa dernière note de frais, il est parti dans les limbes qui accueillent les enquêteurs des assurances à la retraite.

Suspense, la dernière des émissions d'horreur, périt le même jour que *Johnny Dollar* : le 30 septembre 1962. Mais la télé avait déjà démontré qu'elle était capable de faire frissonner son public ; tout comme *Gunsmoke*, *Inner Sanctum* était passé du son à l'image, et sa porte grinçante était enfin visible. Visible et bien horrible – légèrement de guingois, festonnée de toiles d'araignée –, mais un peu moins terrifiante qu'avant. Rien ne pouvait être aussi horrible que le bruit qu'elle émettait. Je ne vais pas me lancer dans une dissertation sur les raisons de la mort de la radio, ni sur sa supériorité par rapport à la télé en tant qu'outil d'éveil de l'imagination (un sujet que nous aborderons un peu plus tard lorsque nous parlerons du grand Arch Oboler), car la dramatique radio a déjà fait l'objet de quantité d'analyses et de quantité d'éloges. Un peu de nostalgie ne fait jamais de mal, mais j'estime que je me suis suffisamment laissé aller pour le moment.

Néanmoins, je souhaiterais m'attarder un peu sur l'imagination et son usage dans l'exercice de la terreur. L'idée que je vais exposer n'est pas de moi ; je l'ai entendu formuler par William F. Nolan lors de la *World Fantasy Convention* de 1979. Rien n'est plus terrifiant que ce qui se trouve derrière une porte, affirme Nolan. Vous vous approchez d'une porte dans une vieille maison hantée, et vous entendez soudain un grattement. Le spectateur retient son souffle en même temps que le protagoniste quand il (ou elle, le plus souvent) s'approche de cette porte. Le protagoniste ouvre soudain la porte, et apparaît un monstre de trois mètres de haut. Les spectateurs se mettent à hurler, mais leurs hurlements semblent bizarrement soulagés. « Un monstre de trois mètres de haut, c'est grave, pensent-ils, mais j'arriverai à tenir le coup. J'avais peur qu'il fasse *trente* mètres de haut. »

Considérons, si vous le voulez bien, la séquence la plus terrifiante du film *L'Enfant du diable*¹¹. L'héroïne (Trish Van Devere) se précipite dans la maison hantée que vient de louer son ami (George C. Scott), persuadée qu'il a besoin d'aide. Scott s'est absenté, mais une série de bruits furtifs la persuade néanmoins de sa présence. Sous les yeux

fascinés des spectateurs, Trish monte au premier étage ; puis au deuxième ; et finalement, elle s'engage dans l'étroit escalier conduisant au grenier où, quatre-vingts ans auparavant, un jeune garçon a été assassiné dans des circonstances atroces. Lorsqu'elle entre dans le grenier, le fauteuil roulant du garçon pivote soudain sur ses roues et se lance à sa poursuite, et elle descend les trois étages en hurlant, puis traverse le couloir, toujours pourchassée par le fauteuil, lequel se renverse finalement en atteignant le seuil de la maison. Les spectateurs poussent des cris durant toute cette scène, mais le summum de la terreur est déjà passé ; il est survenu lorsque la caméra montait le long de cet escalier plongé dans les ténèbres, lorsqu'ils imaginaient l'horreur tapie en haut des marches.

Bill Nolan¹² parle en tant que scénariste de cinéma et de télévision lorsqu'il donne l'exemple du monstre derrière la porte, mais sa démonstration s'applique à tous les médias. Ce qui est tapi derrière la porte ou en haut de l'escalier n'est jamais aussi terrifiant que la porte ou l'escalier. Et là est le paradoxe : l'œuvre d'horreur s'avère presque toujours décevante. À tous les coups l'on perd. On peut tenir un bon moment en terrifiant les gens avec l'inconnu (Bill Nolan évoque un exemple classique : *Rendez-vous avec la peur*, un film de Jacques Tourneur avec Dana Andrews), mais comme au poker, on est tôt ou tard obligé d'abattre ses cartes. D'ouvrir la porte et de montrer au public ce qu'il y a derrière. Et s'il s'agit d'un monstre haut de trente mètres, le public pousse un soupir (ou un cri) de soulagement et se dit : « Un monstre de trente mètres de haut, c'est grave, mais j'arriverai à tenir le coup. J'avais peur qu'il fasse *trois cents* mètres de haut. » En fait, l'esprit humain est capable d'encaisser presque n'importe quoi – ce qui est une bonne chose, vu ce que certains de nos semblables ont dû affronter à Dachau, à Hiroshima, lors de la Croisade des enfants, au Cambodge ou encore au Guyana –, et l'écrivain ou le cinéaste d'horreur doit résoudre un problème psychologique qui n'est pas sans rappeler celui de la quadrature du cercle.

Il existe et il a toujours existé certains écrivains d'horreur (je ne suis pas du nombre) pour penser que la meilleure façon de résoudre le problème est de ne jamais ouvrir la porte. Un exemple classique de cette école de pensée – on y trouve même une porte – n'est autre que *La Maison du diable*, le film que Robert Wise a tiré de *La Maison hantée*¹³, le roman de Shirley Jackson. Le livre et le film se ressemblent

fort au niveau de leur intrigue, mais ils présentent à mon avis des différences significatives au niveau de leur orientation, de leur point de vue et de leurs effets. (On parlait de radio, c'est ça ? Ne vous inquiétez pas, on va y revenir tôt ou tard – je crois...) Nous aurons par la suite l'occasion de discuter de l'excellent roman de Mrs Jackson, mais limitons-nous au film pour l'instant. Un anthropologue (Richard Johnson) dont le hobby est la chasse aux fantômes invite trois personnes à passer quelque temps avec lui dans Hill House, une sinistre maison où se sont sans doute produites diverses atrocités et où on a peut-être (mais rien n'est moins sûr) aperçu de temps en temps quelques spectres. Il y a là deux dames qui sont déjà entrées en contact avec le monde invisible (Julie Harris et Claire Bloom) et un jeune homme insouciant qui n'est autre que le neveu du propriétaire actuel (Russ Tamblyn, dont on a pu apprécier les talents de danseur dans *West Side Story*).

Mrs Dudley, la gardienne de la maison, lance à chacun des participants le même avertissement : « Personne n'habite entre la maison et la ville ; personne ne s'approchera d'ici. Personne ne vous entendra si vous hurlez. Dans la nuit. Dans le noir. »

Bien entendu, il s'avère que Mrs Dudley a parfaitement raison, et on ne tarde pas à s'en rendre compte. Les quatre chasseurs de fantômes subissent des expériences de plus en plus horribles, et le neveu insouciant finit par déclarer que cette propriété dont il lui tardait tant d'hériter devrait être rasée... et qu'on devrait répandre du sel sur ses fondations.

Ce qui nous intéresse ici, c'est que nous ne voyons jamais ce qui hante Hill House. Il y a *quelque chose* dans cette maison, c'est entendu. *Quelque chose* tient la main d'Eleanor dans les ténèbres – elle croit que c'est Theo, mais elle apprend le lendemain que Theo n'était même pas auprès d'elle. *Quelque chose* cogne sur les murs, produisant des bruits ressemblant à des coups de canon. Et c'est ce même quelque chose qui pousse une porte avec tant de force qu'elle en vient à ressembler à une grosse bulle de bois – un spectacle si incongru qu'il ne peut qu'évoquer la terreur chez le spectateur. Comme le dirait Nolan, il y a quelque chose qui gratte à la porte. Et en fait, bien que *La Maison du diable* bénéficie d'une excellente mise en scène, d'excellents acteurs et des superbes images en noir et blanc de David Boulton, le film de Wise est un des rares films d'horreur radiophoniques. Quelque chose gratte

à cette porte ouvragée, quelque chose d'horrible... mais c'est une porte que Wise choisit de ne pas ouvrir.

Lovecraft ouvrait la porte... ou plutôt l'entrouvrait. Voici les dernières lignes du journal intime de Robert Blake dans *Celui qui hantait les ténèbres*, une nouvelle dédiée à Robert Bloch :

« Sens de la distance aboli... ce qui est loin est près et ce qui est près est loin. Pas de lumière... pas de jumelles... et je vois cette flèche... ce clocher... cette fenêtre... Suis fou ou le deviens... La créature dans le clocher... Je suis elle et elle est moi... Je veux sortir... il faut sortir et unir les forces... Elle sait où je suis...

Je suis Robert Blake, mais je vois le clocher dans les ténèbres. Il y a une odeur monstrueuse... Les planches de cette fenêtre craquent et cèdent... Iä... ngai... ygg...

Je la vois... elle vient par ici... tache gigantesque... ailes noires... Yog-Sothoth, sauve-moi¹⁴ ! »

C'est ainsi que s'achève le texte, et nous n'avons qu'un vague aperçu de ce qu'a pu voir l'infortuné Robert Blake. « Je ne peux pas vous décrire ça, nous déclarent quantité de protagonistes. Si je le faisais, vous deviendriez fou de terreur. » Personnellement, j'en doute. À mon sens, Wise et Lovecraft savaient que, dans quatre-vingt-dix-neuf pour cent des cas, ouvrir la porte serait préjudiciable à l'unité onirique de leur création. « J'arriverai à tenir le coup », se dit le lecteur ou le spectateur en poussant un soupir de soulagement, et la partie est perdue juste avant le coup de sifflet final.

Si je désapprouve cette méthode – laissons la porte enfler mais gardons-nous de l'ouvrir –, c'est parce que je suis convaincu que ceux qui l'emploient partent déjà perdants. Après tout, on a une chance sur cent de gagner, et n'oublions pas la suspension de l'incrédulité. En conséquence, je préfère ouvrir la porte à un moment ou à un autre des réjouissances ; abattre franchement mes cartes, si vous voulez. Et si le lecteur hurle de rire plutôt que de terreur, s'il aperçoit la fermeture Éclair sur le dos du monstre, eh bien, il ne me reste plus qu'à espérer que je ferai mieux la prochaine fois.

Ce qu'il y avait de passionnant avec la radio, c'est qu'elle n'avait même pas à se poser la question de l'ouverture de la porte. Elle en était dispensée de par sa nature même. Entre 1930 et 1950, les auditeurs ne disposaient d'aucune image préconçue pour meubler leur

conception de la réalité.

Mais quelle était donc cette conception ? Prenons à nouveau un exemple cinématographique, dans un but de contraste et de comparaison. Parmi les classiques du cinéma de terreur que je n'ai jamais réussi à voir durant mon enfance figure *La Féline*, un film produit par Val Lewton et mis en scène par Jacques Tourneur. Tout comme *Freaks*, c'est un film que les fans du genre considèrent comme un chef-d'œuvre – on pourrait aussi évoquer *Rendez-vous avec la peur*, *Au cœur de la nuit*¹⁵ et *Le Monstre*, mais limitons-nous pour l'instant à celui-ci. C'est un film dont nombre d'amateurs se souviennent avec affection et respect... et qui les a rendus morts de trouille. Deux de ses séquences sont particulièrement mémorables ; dans les deux cas, Jane Randolph (la « bonne ») est menacée par Simone Simon (la « méchante » – laquelle, avouons-le, n'est pas plus « méchante » que ce pauvre Larry Talbot dans *Le Loup-Garou*). Dans la première séquence, Miss Randolph est coincée dans une piscine en sous-sol alors que, tout près, de plus en plus près, rôde un grand félin sauvage. Dans la seconde, elle traverse Central Park et le félin se rapproche sans cesse... se prépare à bondir... nous entendons un feulement rauque... produit en fait par les freins d'un autobus. Miss Randolph monte dans le bus, et le spectateur pousse un soupir de soulagement, persuadé qu'un drame vient d'être évité de justesse.

En termes d'impact psychologique, je suis prêt à considérer *La Féline* comme un bon, voire un grand film américain. C'est presque certainement le meilleur film d'horreur des années 1940. À la base du mythe des hommes-chats – des chats-garous, si vous voulez – se trouve une profonde angoisse sexuelle ; durant son enfance, Irena (Miss Simon) a été convaincue que toute manifestation de passion de sa part aura pour conséquence de la métamorphoser en félin. Et pourtant, elle épouse Kent Smith, lequel est tellement fou d'elle qu'il lui passe la bague au doigt tout en sachant – et le spectateur avec lui – qu'il passera sa nuit de noces – et sans nul doute les suivantes – sur le canapé du salon. Pas étonnant que ce pauvre bougre s'intéresse à Jane Randolph.

Mais retournons à nos deux scènes : celle de la piscine est des plus efficaces. Lewton, comme Stanley Kubrick, en maîtrise totalement le contexte, éclairant la scène à la perfection et en contrôlant toutes les variables. Son authenticité s'impose à nous de toutes les façons

possibles : le carrelage des murs, le clapotis de l'eau, l'écho légèrement plat de la voix de Miss Randolph (qui pose une des questions fondamentales du film d'horreur : « Qui est là ? »). Et je suis sûr que la scène de Central Park a également fait frissonner le public des années 1940 – mais aujourd'hui, elle tombe complètement à plat ; même le plus naïf des spectateurs la trouverait risible.

J'étais déjà adulte lorsque j'ai enfin réussi à voir ce film, et je me suis longtemps demandé pourquoi on en faisait tout un plat. Et je crois avoir compris pourquoi cette scène fonctionnait jadis et ne fonctionne plus désormais. C'est en partie à cause de ce que les techniciens appellent « l'état de l'art ». Mais ce n'est là qu'un terme de spécialiste pour désigner ce que j'appellerais une idée préconçue de la réalité.

Si jamais vous avez l'occasion de voir *La Féline*, à la télé ou dans une salle d'art et d'essai près de chez vous, regardez attentivement la scène où Irena traque Jane Randolph dans Central Park, et plus particulièrement le moment où Miss Randolph se précipite vers l'autobus. Vous constaterez alors que cette scène n'a pas été tournée à Central Park. Elle a été tournée sur un plateau de cinéma. Réfléchissez un peu et vous comprendrez pourquoi. Tourneur, qui voulait contrôler l'éclairage de la scène à tout moment¹², n'a pas délibérément choisi de tourner sur un plateau ; il n'avait tout simplement pas le choix. En 1942, « l'état de l'art » ne lui permettait pas de tourner une scène nocturne en extérieur. Et plutôt que de la tourner de jour en usant du procédé dit de « la nuit américaine », lequel ne fait pas illusion un seul instant, Tourneur a opté pour le plateau, avec raison à mon avis – et il est intéressant de noter que, quarante ans plus tard, Stanley Kubrick a choisi la même solution pour *Shining*... et comme Lewton et Tourneur, Kubrick est un cinéaste doué d'une exquise sensibilité pour l'ombre et la lumière.

Pour les spectateurs de cette époque, cette option était parfaitement valide ; ils avaient l'habitude d'intégrer le plateau de cinéma à leur conception de la réalité. Ils l'acceptaient sans problème, tout comme nous accepterions un décor dépouillé dans une pièce de théâtre qui ne nécessite qu'un espace nu sur la scène (voir par exemple *Our Town* de Thornton Wilder¹⁶), alors que le spectateur de l'ère victorienne se rebellerait à cette idée. Peut-être pourrait-il accepter le *principe* de l'espace nu, mais la pièce perdrait alors à ses yeux une partie substantielle de son charme et de ses effets. *Our Town*

serait étrangère à sa conception de la réalité.

C'est pour la même raison que la scène de Central Park perd toute crédibilité à mes yeux. Lorsque la caméra suit Miss Randolph dans sa fuite, tous les éléments du décor m'apparaissent clairement comme factices. Alors que je suis censé m'inquiéter du sort de Miss Randolph, je me surprends à m'interroger sur ce mur en papier mâché. Lorsque l'autobus s'arrête enfin, produisant avec ses freins un grondement proche de celui du félin, je me demande comment on a fait pour transporter ce bus new-yorkais sur le plateau et si les buissons que l'on aperçoit dans le fond sont réels ou en plastique.

La conception de la réalité s'altère avec les ans, et les frontières de ce pays mental où poussent les fruits de l'imagination (la *Zone crépusculaire*¹⁷, pour reprendre l'expression de Rod Serling qui fait aujourd'hui partie du langage américain) se redessinent sans cesse. Durant les années 1960, une décennie où j'ai vu plus de films que je n'en verrai jamais, « l'état de l'art » avait progressé jusqu'à un point où le plateau de cinéma était quasiment démodé. Grâce aux nouveaux types de pellicule, il était désormais possible de tourner n'importe où et n'importe quand. En 1942, Val Lewton¹⁸ ne pouvait pas filmer Central Park de nuit, mais dans *Barry Lyndon* Stanley Kubrick a tourné plusieurs scènes éclairées à la bougie. Ce saut quantique de technicité a une conséquence paradoxale : il vide la banque de l'imagination. C'est peut-être parce qu'il l'avait compris que Kubrick est revenu au tournage sur plateau pour son film suivant, à savoir *Shining*^{*3}.

Tout ceci semble nous éloigner des dramatiques radio et de cette histoire de porte ouverte ou fermée, mais nous sommes en plein dedans, ou presque. Tout comme les spectateurs des années 1940 et 1950 croyaient au Central Park de Val Lewton, les auditeurs croyaient ce que leur disaient les annonceurs, les acteurs et les ingénieurs du son. Ils avaient certes une conception de la réalité, mais celle-ci était malléable, quasiment vierge de toute idée préconçue. Quand ils imaginaient le monstre dans leur esprit, il n'y avait pas de fermeture Éclair sur son dos ; c'était un monstre parfait. Aujourd'hui, quand on écoute les enregistrements d'une vieille émission baptisée *The Make-Believe Ballroom*, on ne parvient pas à l'accepter, pas plus que je n'accepte le mur en papier mâché de Val Lewton ; tout ce qu'on entend, c'est un disc-jockey qui passe des disques dans un studio. Mais pour les auditeurs de jadis, *The Make-Believe Ballroom* participait de la

réalité ; ils imaginaient sans peine les danseurs en smoking, les danseuses en robe de soirée, les chandelles accrochées au mur, et Tommy Dorsey, vêtu de son superbe complet blanc, en train de diriger l'orchestre. Et quand le Mercury Theater¹⁹ d'Orson Welles a présenté sur les ondes sa célèbre adaptation de *La Guerre des mondes* (c'était le soir de Halloween et l'Amérique ne l'a jamais oublié), le royaume de l'imagination est devenu si grand que la panique a régné dans tout le pays. Ça n'aurait jamais marché à la télé²⁰, mais il n'y avait aucune fermeture Éclair sur le dos de ces Martiens de radio.

Si la radio a réussi à faire l'impasse sur cette fichue porte, c'est à mon avis parce qu'elle faisait des dépôts plutôt que des retraits à la banque de l'imagination. Au diable « l'état de l'art », la radio rendait réel tout ce qu'elle touchait.

2

C'est à Ray Bradbury que je dois ma première expérience de la terreur – sous la forme de l'adaptation radiophonique de sa nouvelle *La Troisième Expédition*²¹ dans le cadre de l'émission *Dimension X*. Ça devait se passer vers 1951, ce qui veut dire que j'avais à peine quatre ans. J'avais demandé à ma mère la permission de l'écouter, et elle me l'avait aussitôt refusée. « C'est beaucoup trop tard, déclara-t-elle, et ce serait beaucoup trop dérangeant pour un enfant de ton âge. »

Maman m'avait raconté qu'une de ses sœurs avait failli se suicider dans sa baignoire durant la diffusion de *La Guerre des mondes* d'Orson Welles. Et ma tante avait soigneusement organisé son départ ; les yeux braqués sur la fenêtre de sa salle de bains, elle attendait l'apparition des engins de mort des Martiens pour commencer à se taillader les poignets. Elle avait été sérieusement dérangée par l'adaptation de Welles, pourrait-on dire... et les paroles de ma mère résonnent encore à mes oreilles, comme dans un cauchemar qui n'aurait jamais pris fin : « Trop dérangeant... dérangeant... dérangeant... »

Mais je me suis quand même planqué derrière la porte pour écouter la radio, et elle avait raison : c'était sacrément dérangeant.

Des astronautes se posent sur Mars... mais ce n'est pas Mars qu'ils trouvent devant eux. C'est cette bonne ville de Greentown (Illinois), et elle est habitée par leurs amis et parents disparus. Il y a là leurs

mamans, leurs petites amies, ce cher Clancey, l'agent de la circulation, et Miss Henreys, l'institutrice. Sur la planète Mars, Lou Gehrig s'illustre encore dans l'équipe des Yankees.

Mars, c'est le paradis, décident les astronautes. Les indigènes les accueillent chez eux, et ils y dorment du sommeil du juste, y digèrent leurs hamburgers, leurs hot dogs et la tarte aux pommes de leur maman. Un seul d'entre eux soupçonne une indicible obscénité, et il a raison. Tu parles qu'il a raison ! Mais lorsqu'il prend pleinement conscience de l'illusion dont il a été victime, il est déjà trop tard... car dans la nuit, tous ces visages bien-aimés commencent à se dissoudre et à s'altérer. Des yeux naguère sages et aimants se transforment en abîmes de haine. Les joues roses de papy et de mamie s'étirent et virent au jaune. Les nez s'allongent pour former des trompes ridées. Les bouches deviennent des gueules béantes. Et la nuit se peuple d'horreurs, de cris désespérés et de hurlements d'angoisse, car Mars n'est pas le paradis, après tout. Mars est un enfer de haine, de faux-semblants et de meurtres.

Je n'ai pas dormi dans mon lit cette nuit-là ; j'ai dormi sur le seuil de ma chambre, le visage baigné par la lueur réelle et rationnelle de l'ampoule de la salle de bains. Tel était le pouvoir de la radio à son apogée. The Shadow²², nous assurait-on au début de chaque épisode, avait « le pouvoir d'obscurcir l'esprit humain ». Et je suis frappé de constater que, lorsqu'on parle de la fiction dans les médias, ce sont le cinéma et la télévision qui obscurcissent le plus souvent cette partie de notre esprit où l'imagination peut s'épanouir le plus librement ; pour ce faire, ils nous imposent la dictature de l'image.

Si l'on considère l'imagination comme une créature mentale susceptible de prendre une centaine de formes différentes (imaginez, par exemple, que Larry Talbot²³ ne soit pas seulement condamné à se changer en loup à chaque pleine lune, mais qu'il puisse se transformer chaque nuit en toutes sortes de créatures ; du requin-garou à la puce-garou), alors l'une de ces formes est un gorille enragé, une créature aussi dangereuse qu'incontrôlable.

Si cela vous semble un tantinet mélodramatique, pensez à vos enfants ou à ceux de vos amis (et peu importe votre propre enfance ; peut-être vous rappelez-vous relativement bien certains événements qui ont pu la marquer, mais les souvenirs que vous gardez de vos émotions d'alors sont complètement erronés), et au jour où ils se sont

trouvés incapables d'éteindre la lumière de leur chambre, de descendre dans la cave ou tout simplement d'attraper leur manteau dans le placard, tout ça parce qu'ils avaient vu ou entendu quelque chose qui les avait terrifiés – et pas forcément un film ou un feuilleton télé. J'ai déjà évoqué la redoutable « tête de pioche » ; John D. MacDonald raconte que son fils a vécu durant plusieurs semaines dans la terreur d'une créature baptisée « l'éventreur vert ». MacDonald et sa femme ont fini par avoir le fin mot de l'histoire : un de leurs amis avait parlé lors d'un dîner de « la sinistre Faucheuse ». Et leur fils avait entendu *l'éventreur vert*²⁴, une expression que MacDonald a ensuite utilisée comme titre d'une enquête de son héros Travis McGee²⁵.

Il y a tellement de choses susceptibles de terrifier un enfant que les adultes finissent par comprendre qu'un excès d'inquiétude de leur part risque d'être préjudiciable à leur relation avec lui ; on se sent un peu dans la peau d'un soldat égaré dans un champ de mines. Sans parler d'un autre facteur qui vient encore compliquer la situation : il nous arrive parfois de susciter nous-mêmes la terreur chez nos enfants. *Un jour, leur disons-nous, peut-être qu'un homme au volant d'une voiture noire s'arrêtera près de toi et t'offrira un bonbon si tu veux bien monter avec lui. Et c'est un Méchant Homme (lire : le Croque-Mitaine), et s'il te demande ça, tu ne dois jamais, jamais, jamais...*

Ou bien : *Écoute, Ginny, au lieu de laisser ta dent pour la Petite Souris, on va la mettre dans un verre de Coca. Et demain matin, ta dent aura disparu. Le Coca l'aura dissoute. Alors penses-y la prochaine fois que tu auras envie de dépenser ton argent de poche à...*

Ou encore : *Les petits garçons qui jouent avec des allumettes font tous pipi au lit, ils ne peuvent pas s'en empêcher, alors ne fais jamais...*

Et le bouquet final : *Ne mets pas ça dans ta bouche, tu ne sais pas d'où ça sort.*

La plupart des enfants s'accommodent fort bien de leurs terreurs... du moins le plus souvent. Le bestiaire de leur imagination est si étendu, si merveilleusement varié, que le gorille n'apparaît que peu fréquemment. Non contents de s'inquiéter au sujet de ce qui se trouve dans le placard ou sous le lit, ils doivent s'imaginer dans le rôle d'un pompier ou d'un policier (leur imagination endosse alors le costume du Preux Chevalier), dans celui d'une infirmière ou d'une mère de famille, dans celui de divers super-héros et enfin dans ceux de leurs parents, enfilant de vieux habits dans le grenier et se tenant par la

main devant une glace qui leur montre le moins menaçant des avenir. Ils ont à faire l'expérience de toute une palette d'émotions, de l'amour absolu à l'ennui total, afin de les essayer comme on essaie des chaussures avant de les acheter.

Mais de temps à autre, le gorille sort au grand jour. Les enfants savent que cette facette de leur imagination doit rester dans sa cage (« Ce n'est qu'un film, ça ne peut pas arriver pour de vrai, n'est-ce pas ? »... Ou, comme l'écrit Judith Viorst dans un de ses excellents livres pour enfants : « Ma maman dit que les fantômes, les vampires et les zombies, ça n'existe pas... *et cependant...* »). Mais cette cage est nécessairement plus fragile que celle bâtie par leurs aînés. Je ne pense pas qu'il puisse exister un être humain dénué de toute trace d'imagination – même si j'en suis venu à croire que certains de mes semblables sont dépourvus du sens de l'humour le plus élémentaire –, mais c'est parfois l'impression que ça fait... peut-être parce que la plupart des gens ne se contentent pas d'enfermer leur gorille dans une cage et préfèrent utiliser un coffre-fort digne de la Chase Manhattan Bank. Avec serrure ne s'ouvrant qu'à heure fixe.

J'ai naguère fait remarquer à un journaliste qui m'interviewait que la plupart des grands écrivains avaient un visage quasiment enfantin, et cette observation me paraît encore plus pertinente lorsqu'on l'applique aux auteurs de fantastique. L'exemple le plus frappant est sans doute celui de Ray Bradbury, qui ressemble encore aujourd'hui au petit garçon de l'Illinois qu'il était jadis – et ce en dépit de ses soixante ans et quelques, de ses cheveux gris et de ses grosses lunettes. Robert Bloch a le visage d'un garnement de cours moyen, le clown de la classe, et ce en dépit de son âge (je n'oserais estimer celui-ci, redoutant qu'il n'envoie Norman Bates²⁶ à mes trousses) ; c'est le visage du gosse qui s'assied au dernier rang – du moins jusqu'à ce que l'instituteur lui ordonne de s'installer au premier, ce qui ne tarde pas – et s'amuse à faire des bruits bizarres en frottant la paume de ses mains sur son bureau. Harlan Ellison²⁷ a le visage d'un adolescent élevé à l'école de la rue, assez sûr de sa force pour se montrer affable la plupart du temps mais prêt à vous donner une bonne leçon si vous lui cherchez des crosses.

Mais cette impression que je m'efforce de décrire (ou d'évoquer ; il est presque impossible de la décrire) est surtout perceptible sur le visage d'Isaac Bashevis Singer²⁸, lequel, quoique considéré par la

critique établie comme relevant de la « vraie » littérature, a consacré une bonne partie de sa carrière aux diables, aux anges, aux démons et aux dibbouks. Attrapez donc un bouquin de Singer et jetez un coup d'œil à la photo de l'auteur (et ensuite, vous pourrez lire le bouquin, d'accord ?). Son visage est celui d'un vieillard, mais ce n'est là qu'un masque des plus superficiels. Le petit garçon qu'il était est encore visible sur ses traits. Ça se voit surtout à ses yeux ; ils sont jeunes et clairs.

Si les écrivains de fantastique gardent ce visage juvénile, c'est peut-être parce qu'ils aiment bien le gorille. Ils n'ont jamais pris la peine de renforcer sa cage, et en conséquence, ils n'ont jamais eu à subir cette atrophie de l'imagination qui accompagne le passage à l'âge adulte, ce rétrécissement du champ visuel si nécessaire à la réussite de l'adulte. Un des paradoxes du fantastique et de l'horreur, c'est que l'écrivain spécialisé est comparable aux deux petits cochons qui construisent leurs maisons respectives en paille et en bois... sauf qu'au lieu de retenir sa leçon et de se construire une maison en brique comme leur frère aîné et si adulte (immortalisé à jamais dans mon esprit par la casquette de mécano dont l'avait affublé Walt Disney), l'écrivain se contente de la rebâtir avec de la paille ou du bois. Parce que, si dingue que ça paraisse, il *aime* voir arriver le loup qui va anéantir sa demeure, tout comme il aime voir le gorille sortir de sa cage.

La plupart des gens ne sont pas des écrivains spécialisés, bien entendu, mais la quasi-totalité d'entre nous a besoin de temps à autre de se nourrir l'imagination avec des mets de ce style. Nous savons confusément que l'imagination a besoin de sa dose de terreur, tout comme le corps peut parfois avoir besoin de vitamines ou de sel iodé. Le fantastique, c'est le sel de l'esprit.

J'ai évoqué un peu plus haut la suspension de l'incrédulité. La définition, due à Coleridge, de l'effort que doit faire le lecteur s'il veut pleinement apprécier un conte, un roman ou un poème fantastique. En d'autres termes : le lecteur doit laisser le gorille sortir de sa cage pour quelques instants, et quand on aperçoit la fermeture Éclair sur le dos du monstre, le gorille s'empresse de regagner sa prison. Après tout, lorsque nous atteignons la quarantaine, ça fait un bout de temps qu'il est là-dedans, et peut-être a-t-il fini par adopter ce qu'on appelle la « mentalité carcérale ». Parfois, on doit le forcer à sortir avec un

aiguillon à bestiaux. Et parfois, il refuse carrément de sortir.

Ceci considéré, le concept de réalité devient fichtrement difficile à manipuler. Le cinéma y est parvenu, bien entendu ; dans le cas contraire, ce livre serait plus court d'un bon tiers. Mais en contournant la difficulté de l'image, la radio a développé un outil stupéfiant (voire dangereux, comme le suggèrent la panique et l'hystérie qui ont saisi le pays lors de la diffusion de *La Guerre des mondes*)^{*4} pour faire sauter la serrure de la cage du gorille. Mais en dépit de la nostalgie qui nous envahit quand nous pensons à la radio, il nous est impossible de revenir à cette époque bénie pour goûter à la terreur radiophonique ; cette pince-monseigneur est bel et bien cassée, pour la simple raison que nous exigeons désormais, pour le meilleur et pour le pire, un élément visuel dans notre conception de la réalité. Que ça nous plaise ou non, nous ne pouvons rien y changer.

3

Nous avons presque achevé notre bref chapitre sur la radio – le prolonger davantage me conduirait, j'en ai peur, à radoter comme un de ces cinéphiles prêts à passer la nuit à vous convaincre que Charlie Chaplin était le plus grand acteur de tous les temps ou que les westerns-spaghettis de Clint Eastwood représentent l'apogée du cinéma existentialo-absurdiste –, mais aucun exposé sur la terreur radiophonique, si bref soit-il, ne saurait être complet sans une mention du plus grand *auteur*²⁹ du genre – lequel n'est pas Orson Welles mais Arch Oboler³⁰, le premier dramaturge radio à avoir eu sa propre émission nationale, l'extraordinaire *Lights Out*³¹.

Lights Out date en fait des années 1940, mais nombre de ses épisodes ont été rediffusés durant les années 1950 (et jusqu'aux années 1960), ce qui me permet de l'inclure dans mon exposé.

La dramatique qui m'a laissé la plus forte impression s'intitulait *The Chicken Heart that Ate the World*, et je l'ai entendue lors de sa rediffusion dans le cadre de *Dimension X*. Oboler, à l'instar de maints praticiens de l'horreur – Alfred Hitchcock nous fournirait un exemple typique –, avait parfaitement conscience des aspects potentiellement comiques de l'horreur, et cela n'a jamais été aussi évident que dans cette histoire de cœur de poulet, dont l'absurdité foncière vous

arrachait des gloussements en même temps que vos bras se couvraient de chair de poule.

« Vous vous rappelez qu'il y a quelques jours vous m'avez demandé de quelle façon se déroulerait la fin du monde ? » Le savant qui a malencontreusement déchaîné la terreur sur le pauvre monde pose cette question à son jeune protégé alors qu'ils survolent le monstrueux cœur de poulet à 5 000 pieds d'altitude. « Vous rappelez-vous ma réponse ? Ah ! que d'érudition dans mes prophéties. Je vous ai exposé mes théories mûrement réfléchies : le ralentissement de la rotation de la Terre... le triomphe de l'entropie... mais la réalité est sous nos yeux, Louis ! La fin du genre humain ! Et ce qui y préside, ce n'est pas le rougeoiement d'une explosion atomique... ni la gloire de la combustion interstellaire... ni la paix d'un silence blanc et glacé... mais *ceci* ! Cette masse de chair amorphe et avide. C'est une blague, pas vrai, Louis ? Une blague cosmique ! La fin du genre humain... causée par un cœur de poulet !

– Non, bafouille Louis. Non, je ne peux pas mourir. Je vais trouver un coin tranquille où me poser et... »

Puis, à cet instant précis, le ronronnement apaisant du moteur de l'avion se transforme en toux cacochyme. « Nous tombons en vrille ! s'écrie Louis.

– La fin du genre humain », déclare le savant d'une voix de stentor, et les deux hommes tombent droit sur le cœur de poulet. Nous l'entendons battre... de plus en plus fort... et la dramatique s'achève sur un sinistre *splash*. Ce qui faisait entre autres le génie d'Oboler, c'était que l'auditeur avait à la fois envie de rire et de vomir.

« Prêts à larguer les bombes, commençait cette vieille pub radio (un ronronnement en bruit de fond ; on imagine un ciel empli de forteresses volantes). Lâchez la crème glacée sur le détroit de Puget, poursuit la voix (le gémississement hydraulique des portes de la soute, un sifflement suraigu suivi d'un énorme *splash*). Parfait... préparez le sirop au chocolat... la crème fouettée... et... *larguez les cerises à l'eau-de-vie* ! » Nous entendons un gros bruit liquide lorsque tombe le sirop au chocolat, puis un sifflement lors de la chute de la crème fouettée. Ces bruits sont suivis par un *plop... plop... plop*. Et si absurde que cela paraisse, l'esprit réagit à ces stimuli ; l'œil intérieur voit bel et bien une série de gigantesques glaces émerger du détroit de Puget, tels d'étranges cônes volcaniques... tous surmontés d'une cerise aussi

grosse que le Kingdome de Seattle. En fait, nous voyons tomber à verse ces cerises à cocktail d'un rouge écœurant, et nous les voyons creuser dans la crème fouettée des cratères aussi grands que celui de Tycho. Tout ça grâce au génie de Stan Freberg³².

Arch Oboler, un homme d'une intelligence prodigieuse qui travailla aussi pour le cinéma (il fut à l'origine de *Cinq Survivants*³³, un des premiers films à traiter du sort de l'humanité après la Troisième Guerre mondiale) et pour le théâtre, tira parti de deux des principales forces de la radio : la première, c'est l'obéissance innée de l'esprit, qui est prêt à visualiser tout ce qu'on lui suggère, jusques et y compris les pires absurdités ; la seconde, c'est le fait que la peur et l'horreur sont des émotions aveuglantes qui démantibulent nos échasses d'adultes et nous laissent dans le noir absolu, aussi désespérés que des enfants incapables de trouver l'interrupteur. La radio, bien entendu, est le média « aveugle » par excellence, et seul Oboler a su exploiter cette cécité pour en tirer le maximum d'effets.

Nos oreilles modernes, bien entendu, ont vite fait de repérer les conventions nécessaires de ce média qui ont fini par devenir obsolètes (en grande partie parce que l'élément visuel fait désormais partie intégrante de notre conception de la réalité), mais ce sont là des conventions que le public de l'époque acceptait sans problème (à l'instar du mur en papier mâché dans *La Féline*). Si elles sonnent faux à l'oreille des auditeurs des années 1980, tout comme les apartés shakespeariens sonnent faux aux oreilles d'un néophyte en matière de théâtre, eh bien, c'est notre problème et c'est à nous de le résoudre.

Parmi ces conventions figure l'utilisation de la narration dans l'agencement de l'intrigue. Ainsi que la description dialoguée, une technique nécessaire à la radio mais que le cinéma et la télé ont rendue caduque. Voici par exemple un extrait de *The Chicken Heart that Ate the World* où le Dr Alberts discute dudit cœur de poulet avec Louis – lisez ce passage, puis demandez-vous s'il sonne juste à vos oreilles de spectateur entraîné :

« Regardez ça, là, en bas... une immense couverture maléfique étendue sur toutes choses. Regardez les routes : elles sont envahies d'hommes, de femmes et d'enfants fuyant cette menace. Voyez comme ce protoplasme grisâtre se tend vers eux pour les engloutir. »

À la télé, un tel dialogue serait considéré comme risible et redondant ; voire kitsch. Mais si on l'écoute dans l'obscurité, avec le

ronnement du moteur d'avion en fond sonore, il est redoutablement efficace. Bon gré mal gré, l'esprit conjure l'image que lui impose Oboler : un immense tas de gelée, animé de pulsations régulières, engloutissant les réfugiés sur leur route...

Ironie de l'histoire, la télévision et les premiers films parlants ont commencé par s'appuyer sur les techniques de la radio avant de se forger un langage qui leur était propre – ainsi que leurs propres conventions. La plupart d'entre nous se souviennent encore des « ponts » narratifs des premières dramatiques télé (voir par exemple Truman Bradley³⁴, un individu à l'air plutôt inquiétant, qui prononçait une petite conférence scientifique au début de chaque épisode du *Science Fiction Theater*³⁵, puis refaisait son apparition à la fin pour nous donner la morale de l'histoire ; l'exemple le plus récent, et sans doute le plus éclatant, de l'utilisation de cette technique était l'intervention en voix off de feu Walter Winchell à la fin de chaque épisode des *Incorruptibles*³⁶). Mais si nous regardons attentivement les premiers films parlants, nous constatons qu'ils employaient eux aussi la narration et la description dialoguée. Ces deux techniques étaient rendues inutiles par l'image, mais leur usage s'est prolongé quelque temps encore, un peu comme un appendice ayant perdu sa nécessité et que l'évolution n'a pas encore supprimé. L'exemple que je préfère se trouve dans les dessins animés de Superman, par ailleurs pleins d'innovations, que Max Fleischer a produits au début des années 1940. Au début de chacun d'eux, le narrateur nous explique d'une voix solennelle qu'il existait jadis une planète nommée Krypton « qui luisait dans le ciel comme un gros joyau vert ». Et la voilà, bon sang, et elle est bien en train de luire dans le ciel comme un gros joyau vert. L'instant d'après, elle explose dans un éclair aveuglant. « Et Krypton explosa », nous informe le narrateur alors que les débris de la planète s'éparpillent dans l'espace. Au cas où on n'aurait pas bien vu^{*5}.

Oboler utilisait une troisième technique dans la composition de ses dramatiques radio, et cela nous ramène à Bill Nolan et à sa porte fermée. Quand cette porte s'ouvre, nous dit-il, nous découvrons un monstre de trois mètres de haut, et notre esprit, dont la capacité de visualisation dépassera toujours « l'état de l'art », se sent soulagé. L'esprit, quoique obéissant (après tout, qu'est-ce que la folie selon les gens sains d'esprit sinon un genre de désobéissance mentale ?), est étrangement pessimiste, voire le plus souvent carrément morbide.

Comme il n'utilisait qu'avec parcimonie le procédé de la description dialoguée (à l'inverse des créateurs de *The Shadow* et d'*Inner Sanctum*), Oboler était en mesure d'exploiter cette tournure d'esprit pour créer certains des effets les plus stupéfiants qu'aient eu le privilège d'entendre les auditeurs terrifiés. Aujourd'hui, si la violence télévisuelle a été unanimement condamnée (et en grande partie exterminée, si on compare les séries les plus récentes à celles des années 1960, comme par exemple *Les Incorruptibles*, *Peter Gunn*³⁷ et *Thriller*³⁸), c'est parce qu'elle est le plus souvent explicite – nous voyons le sang couler ; telle est la nature du média, telle est notre conception de la réalité.

Oboler ne lésinait pas sur le sang et la violence, mais les choses restaient en grande partie implicites ; l'horreur ne se manifestait pas devant une caméra mais dans la chambre noire de l'esprit. Le meilleur exemple que je puisse citer est sans doute une dramatique dont le titre serait digne du dessinateur humoristique Don Martin³⁹, *A Day at the Dentist's*.

Lorsque l'histoire débute, le « héros », un dentiste, se prépare à fermer son cabinet. Sa secrétaire lui apprend qu'il a encore un patient à traiter, un nommé Fred Houseman.

« Il dit que c'est urgent, précise-t-elle.

– Houseman ? demande sèchement le dentiste.

– Oui.

– Fred Houseman ?

– Oui... vous le connaissez ?

– Non... oh non », répond le dentiste d'une voix neutre.

Si Houseman est venu voir notre héros, apprenons-nous, c'est parce que le Dr Charles, dont il a repris la clientèle, avait la réputation d'être indolore – et Houseman, qui a pourtant été catcheur et joueur de football américain, a une sainte horreur du dentiste (tout comme la plupart d'entre nous... et Oboler le sait parfaitement).

Houseman commence à avoir des doutes lorsque le dentiste l'*attache* sur le fauteuil. Il proteste énergiquement. Le dentiste lui déclare d'une voix parfaitement raisonnable (et comme cette voix raisonnable éveille nos soupçons ! Après tout, qui semble plus raisonnable qu'un dément ?) que « si le traitement doit être indolore, le patient doit rester rigoureusement immobile ».

Une pause, puis le bruit d'une sangle que l'on boucle.

Fermeement.

« Et voilà, dit le dentiste d'une voix apaisante. Ficelé comme un dindon... drôle de comparaison, n'est-ce pas ? Vous n'êtes pas un dindon, pas vrai ? Vous ressembleriez davantage à un coq de village... n'est-ce pas ? »

Oh-oh, intervient une voix morbide dans notre crâne. *Ça a l'air de mal tourner pour ce pauvre Fred Houseman. Oh oui.*

Et ça tourne très mal. Le dentiste, qui s'exprime toujours d'une voix si apaisante, si raisonnable, continue à traiter Houseman de « coq de village ». Nous apprenons alors que Houseman a ruiné la réputation de la jeune fille que le dentiste a épousée par la suite ; il a souillé son nom dans toute la ville. Le dentiste, ayant appris que Houseman avait l'habitude de consulter le Dr Charles, a racheté la clientèle de celui-ci, se doutant que Houseman viendrait tôt ou tard lui rendre visite... pour subir un traitement indolore.

Et pendant qu'il attendait son heure, le dentiste a installé des sangles sur son fauteuil.

Pour le seul bénéfice de Fred Houseman.

Bien entendu, ce scénario a depuis belle lurette jeté toute notion de vraisemblance aux orties (mais on pourrait appliquer la même remarque à *La Tempête* de Shakespeare – en voilà une comparaison impudente !) ; l'esprit, cependant, s'en soucie désormais comme d'une guigne, et Oboler, quant à lui, ne s'en est jamais soucié ; à l'instar des meilleurs écrivains d'horreur, il s'intéresse avant tout à l'effet qu'il aura sur son auditeur, lequel doit en théorie se retrouver *knock-out* à la fin de l'histoire. Et c'est bien ce qui se passe avec *A Day at the Dentist's*.

« Que... qu'allez-vous faire ? » demande Houseman d'une voix tremblante, faisant écho à la question que nous nous posons depuis que nous avons eu la mauvaise idée d'écouter cette horreur.

La réponse du dentiste est aussi simple que terrifiante – d'autant plus terrifiante qu'elle éveille dans notre esprit des images qu'Oboler refuse de préciser, nous laissant dans l'expectative le plus longtemps possible. Et vu les circonstances, cela risque d'être bref.

« Rien de bien important. » Le dentiste appuie sur un bouton et nous entendons vrombir sa fraise. « Je vais creuser un petit trou... et le coq de village va perdre un petit quelque chose. »

Houseman pousse un hoquet de peur et de révolusion, mais ce bruit

est étouffé par celui de la fraise, qui devient de plus en plus fort... de plus en plus fort... et stoppe. Fin.

La question que nous nous posons est la suivante : où ce dentiste démoniaque a-t-il creusé son petit trou ? C'est une question que seule la radio, de par sa nature même, peut poser de façon aussi convaincante tout en se permettant de la laisser sans réponse. Nous en voulons un peu à Oboler de rester silencieux, en partie parce que notre esprit nous suggère toutes sortes de possibilités, plus déplaisantes les unes que les autres.

J'ai d'abord cru que le dentiste avait appliqué sa fraise contre la tempe de Houseman, l'assassinant au moyen d'une opération au cerveau improvisée.

Mais plus tard, quand j'ai eu quelques années de plus et que j'ai pu comprendre la nature du crime de Houseman, une autre possibilité m'est venue à l'esprit. Encore plus déplaisante.

Et aujourd'hui, alors que j'écris ces lignes, je me demande encore où ce dingue a appliqué sa fraise.

4

Bon, ça suffit ; il est temps de quitter l'oreille pour passer à l'œil. Mais avant de tourner la page, j'aimerais vous rappeler quelque chose que vous savez sans doute déjà. Nombre de vieilles émissions radio, d'*Inner Sanctum* à *Gangbusters*⁴⁰ en passant par des soap operas comme *Our Gal Sal*⁴¹, ont été reproduites sur disque ou sur cassette, et la qualité de ces enregistrements est en fait supérieure à celle des vieilles séries télé que l'on rediffuse de temps à autre sur les chaînes vouées à la nostalgie. Peut-être désirez-vous savoir si vous êtes encore capable de suspendre votre incrédulité et de renoncer à la conception de la réalité qu'ont instillée en vous le cinéma et la télévision, auquel cas je ne saurais trop vous encourager à faire un tour chez votre disquaire. Ou plutôt, consultez le catalogue Schwann, spécialisé dans les disques parlés ; et si votre disquaire ne dispose pas du titre qui vous intéresse, il se fera un plaisir de le commander. Et si ma prose vous a donné envie de faire la connaissance d'Arch Oboler, permettez-moi de vous confier un secret : *Drop Dead ! An Exercise in Horror*⁴², produit, écrit et

réalisé par Arch Oboler, est disponible pour votre plus grand plaisir chez Capital Records (Capital : SM-1763). Sans doute encore plus rafraîchissant qu'un grand verre de thé glacé... si vous arrivez à débarrasser votre conception de la réalité de toute image pendant quarante minutes environ.

*1. Et certaines personnes sont complètement imperméables à Chickenman. Un jour, mon copain Mac McCutcheon a passé un disque des aventures du Volatile Vengeur à un groupe d'amis qui l'ont écouté d'un air poli mais sans jamais se déridier. Pas un seul gloussement dans l'assistance. Comme le dit Steve Martin dans *Un vrai schnock* : « Enlevez-lui ces escargots et servez-lui un sandwich au fromage comme je vous l'avais dit ! »

*2. En mentionnant ce film, William F. Nolan déclare que le souvenir le plus marquant qu'il garde de cette scène est l'alternance saccadée d'ombre et de lumière qui accompagne la fuite de Miss Randolph – et c'est bien là un effet visuel aussi terrifiant que réussi.

*3. Vous faut-il une preuve supplémentaire de l'évolution de la conception de la réalité ? Vous rappelez-vous *Bonanza*, ce feuilleton diffusé par NBC pendant un bon millier d'années ? Je suis sûr qu'on le repasse encore dans votre coin. Jetez donc un coup d'œil au ranch Ponderosa – la cour de devant, le grand salon – et demandez-vous comment vous avez pu croire un instant à sa réalité. Si ce décor vous paraissait réel, c'était parce que vous aviez l'habitude, jusqu'en 1965 environ, de voir des séries télé tournées sur plateau ; aujourd'hui, on n'utilise plus le plateau à la télé, même pour les scènes en extérieurs. « L'état de l'art » a progressé, pour le meilleur et pour le pire.

*4. Et que dire de Hitler ? La plupart d'entre nous l'associe aujourd'hui avec des films d'actualité, oubliant que pendant les années 1930, avant la prédominance de la télévision, Hitler utilisait la radio avec un génie maléfique. À mon avis, il aurait suffi qu'il apparaisse deux ou trois fois dans une émission du genre *Meet the Press*, ou que Mike Wallace le mette sur le gril dans *60 Minutes*, pour qu'il se dégonfle comme une baudruche.

*5. La télévision et le film parlant se sont également appuyés sur des conventions théâtrales avant de découvrir des modes de narration plus fluides. Regardez donc les vieilles séries des années 1950 ou des films comme *New York-Miami*, *Le Chanteur de jazz* ou *Frankenstein*, et vous remarquerez que la plupart des scènes sont filmées en plan fixe, comme si la caméra était censée représenter un spectateur de théâtre assis au premier rang. Dans son excellent livre *Caligari's Children*, S. S. Prawer fait la même observation à propos de Georges Méliès, le pionnier du cinéma muet : « Les tours de passe-passe – double exposition, coupures brusques, et cetera – auxquels se livrait Méliès à partir de scènes filmées par une caméra placée sur un siège de théâtre suscitaient l'amusement plutôt que la terreur des spectateurs, et leur lassitude croissante a fini par le conduire à la ruine. »

Pour en revenir aux premiers films parlants, qui ont fait leur apparition quarante ans après que Méliès eut inventé le film

fantastique et la notion d'« effets spéciaux », remarquons que c'étaient en partie les contraintes de l'enregistrement qui dictaient la position de la caméra ; celle-ci était fort bruyante quand elle fonctionnait, et la seule solution à ce problème était de la placer dans une cage de verre insonorisée. Quand on voulait faire bouger la caméra, on devait faire bouger cette cage, ce qui coûtait à la fois du temps et de l'argent. Mais c'était là un facteur que Méliès n'avait pas à prendre en compte, et cette explication ne suffit pas. C'est encore une question de préconception de la réalité. Prisonniers du carcan des conventions théâtrales, les premiers cinéastes étaient souvent incapables d'innover sur ce terrain.

CHAPITRE 6

LE FILM D'HORREUR AMÉRICAIN CONTEMPORAIN. SURFACE ET SYMBOLE

1

Je parie que vous êtes en train de vous dire : « Ce type a un sacré culot s'il pense traiter en un seul chapitre tous les films d'horreur¹ sortis entre 1950 et 1980 – de *L'Exorciste* à des nanars du genre *The Navy vs. the Night Monsters*². »

Eh bien, en fait, il va me falloir deux chapitres, et non, je ne me crois pas capable de les traiter tous, même si j'en avais envie ; et pourtant, je dois avoir un sacré culot de m'attaquer à un tel sujet. Heureusement pour moi, il existe plusieurs méthodes éprouvées qui garantissent un semblant d'ordre et de cohérence à ce genre d'entreprise. J'ai donc choisi d'examiner le film d'horreur sous l'angle de la surface et du symbole.

Commençons, si vous le voulez bien, par revenir sur diverses considérations relatives au cinéma d'horreur en tant qu'art. Si nous appelons œuvre d'art toute œuvre de création qui donne plus au public que celui-ci n'en apporte (c'est là une définition fort vague, j'en conviens, mais nous abordons ici un domaine où il ne sert à rien de pinailler), alors j'estime que la valeur artistique du cinéma d'horreur réside le plus souvent dans sa capacité à créer un lien entre nos terreurs fantasmées et nos terreurs réelles. Comme je l'ai remarqué plus haut, rares sont les films d'horreur à être conçus d'emblée comme des œuvres d'art ; c'est le plus souvent l'idée de profit qui motive leurs créateurs. La valeur artistique nous apparaît alors dans ce contexte comme un effet secondaire similaire aux radiations émises par une pile atomique.

N'allez pas croire, cependant, que je considère que tous les navets d'horreur ont droit au label d'œuvre d'art. Il vous suffirait de vous balader le long de la 42^e Rue aux environs de Times Square pour découvrir des films aux titres tels que *The Bloody Mutilators*³, *The*

*Female Butcher*⁴ ou *The Ghastly Ones*⁵ – un film de 1972 qui nous offre le charmant spectacle d'une femme découpée à la scie ; la caméra s'attarde langoureusement sur ses intestins tombant en masse sur le sol. Ce sont là des films minables et sordides, dénués de toute ambition artistique, et seul le plus décadent des cinéphiles oserait prétendre le contraire. L'équivalent fictif de ces *snuff movies*⁶ tournés en Amérique du Sud et dont l'existence n'a jamais pu être prouvée.

Il convient d'ailleurs de préciser qu'un cinéaste court de gros risques lorsqu'il décide de mettre en chantier un film d'horreur. Dans tout autre domaine, il ne court que le risque de l'échec – s'il est permis d'affirmer, par exemple, que *Le Jour du dauphin*⁷ de Mike Nichols est un échec, ce film n'a donné lieu ni à des protestations dans la presse ni à des manifestations devant les salles. Quand un film d'horreur est un échec, cela signifie le plus souvent qu'il sombre dans l'absurdité ou dans la porno-violence.

Il arrive que des films se situent à la limite de l'« art » et de l'exploitation pure et simple, et ce sont bien souvent les plus grandes réussites du genre. *Massacre à la tronçonneuse* est du nombre ; grâce à Tobe Hooper, ce film satisfait à la définition de l'art que j'ai donnée plus haut, et je suis prêt à témoigner devant un tribunal de ses qualités de document social. Je n'en dirais pas autant de *The Ghastly Ones*. Le passage de la scie à la tronçonneuse n'explique pas tout ; il y a entre ces deux films une différence astronomique. Dans *Massacre à la tronçonneuse*, Hooper fait la preuve à sa façon plutôt bizarre d'un certain goût et d'une certaine conscience. *The Ghastly Ones* est l'œuvre de débiles armés de caméras^{*1}.

Par conséquent, et afin de conserver un semblant d'ordre à cet exposé, je reviendrai fréquemment à ce concept de valeur – artistique ou sociologique. Si les films d'horreur ont un intérêt sociologique, c'est bien grâce à leur capacité à lier le réel et l'irréel, à fournir des symboles. Et comme le cinéma d'horreur est un mass media, ces symboles sont souvent d'essence collective plutôt qu'individuelle.

Dans nombre de cas – en particulier durant les années 1950 et au début des années 1970 –, les terreurs exprimées par ces films sont de nature socio-politique, ce qui donne à des œuvres aussi différentes que *L'Invasion des profanateurs de sépultures* de Don Siegel et *L'Exorciste* de William Friedkin des allures de documentaires. Lorsque le film d'horreur porte une de ses casquettes sociopolitiques – de la série B

considérée comme une forme d'éditorial –, il se comporte comme un baromètre permettant de mesurer avec une précision extraordinaire les cauchemars d'une société.

Mais le film d'horreur ne porte pas toujours une casquette permettant de l'identifier comme un commentaire social avançant masqué (exemples : *Chromosome 3* de Cronenberg est une réflexion sur la désintégration de la cellule familiale ; *Frissons*, du même Cronenberg, s'intéresse aux conséquences cannibales de la « baise braguette fermée », pour reprendre l'expression d'Erica Jong). Le plus souvent, le film d'horreur manipule des symboles plus souterrains, s'attaque à des terreurs profondément enfouies – ces fameux points de pression – que nous devons tous affronter. Cela lui confère un élément d'universalité et lui permet d'atteindre un niveau artistique plus élevé. Cela explique aussi, à mon avis, pourquoi *L'Exorciste* (film d'horreur sociologique s'il en fut) n'a connu qu'un succès tout relatif en Allemagne de l'Ouest, un pays agité à l'époque par des terreurs sociales d'une nature bien particulière (les Allemands se souciaient davantage des bombes des terroristes que du langage des adolescents), alors que le *Zombie* de Romero y a cassé la baraque.

Les films d'horreur de ce type évoquent davantage les frères Grimm que l'éditorial d'un journal à sensation. De la série B considérée comme un conte de fées. Ils n'ont pas pour but d'argumenter sur des points politiques mais de nous foutre la trouille en violant certains tabous. Par conséquent, si ma définition de l'art est correcte (l'art donne plus qu'il ne reçoit), leur valeur réside dans le fait qu'ils aident les spectateurs à mieux comprendre la nature de ces tabous et du malaise qu'ils engendrent en eux.

Un bon exemple nous est fourni par une production RKO intitulée *Le Récupérateur de cadavres*⁸ (1945), librement adaptée – euphémisme – d'une nouvelle de Robert Louis Stevenson, avec en vedettes Boris Karloff⁹ et Bela Lugosi¹⁰. Production d'ailleurs due à notre ami Val Lewton.

En tant qu'œuvre d'art, *Le Récupérateur de cadavres* est un des meilleurs films des années 1940. Et en tant que représentant de cette seconde catégorie artistique – celle des briseurs de tabous –, il est tout bonnement prodigieux.

Nous tomberons tous d'accord, je pense, pour dire qu'une des pires terreurs que nous ayons à affronter personnellement est la peur de la

mort ; sans cette bonne vieille peur de la mort, les films d'horreur n'auraient pas grand-chose à dire. Corollaire de cette constatation : il existe des « belles » morts et d'autres qui le sont moins ; la plupart d'entre nous aimerait bien mourir paisiblement dans notre lit à l'âge de quatre-vingts ans (de préférence après un bon repas, une bonne bouteille de cru classé et une bonne partie de jambes en l'air), mais rares sont nos semblables impatientes de savoir quel effet ça fait de périr lentement écrasé par une automobile, le front maculé d'huile bouillante.

La majorité des films d'horreur tirent leurs meilleurs effets de cette peur de la sale mort (voir *L'Abominable Docteur Phibes*, où le bon docteur élimine ses proies les unes après les autres en s'inspirant des dix plaies d'Égypte, une astuce de scénario digne de la grande époque de *Batman*). Et qui pourrait oublier la sinistre paire de jumelles de *Crime au musée des horreurs*, par exemple ? Elles étaient équipées de deux lames montées sur ressort, et il suffisait que la victime les porte à ses yeux et essaie de les régler pour...

D'autres films d'horreur utilisent tout simplement la mort elle-même, ainsi que la décomposition qui la suit. Dans une société où l'on accorde une telle importance à la jeunesse, à la santé et à la beauté (la troisième étant souvent, me semble-t-il, définie par les deux premières), il est inévitable que la mort et la décomposition deviennent des sujets tabous. Si vous n'êtes pas du même avis, demandez-vous pourquoi on n'emmène pas les enfants des écoles visiter la morgue de leur quartier, alors qu'ils visitent le commissariat, la caserne des pompiers et le McDonald's le plus proche – il m'arrive d'imaginer (du moins quand je suis d'humeur morbide) que l'on pourrait aisément fusionner la morgue et le McDonald's ; le point culminant de la visite serait alors l'exhibition du McCadavre.

Non, les pompes funèbres sont taboues. Les croque-morts sont des prêtres des temps modernes, qui se livrent à leurs rituels magiques dans des pièces interdites au commun des mortels. Qui lave les cheveux du cadavre ? Et qui coupe une dernière fois les ongles des mains et des pieds du cher disparu ? Celui-ci est-il comme on le dit enterré sans ses chaussures ? Qui l'habille pour son ultime représentation dans la chapelle ardente ? Comment dissimule-t-on l'impact de la balle qui l'a tué ? Ou les traces de strangulation qui marquent sa gorge¹¹ ?

On peut se procurer les réponses à ces questions, mais ce n'est pas à la portée de tout le monde. Et si vous vous efforcez d'acquérir des connaissances de cet ordre, les gens vont vous considérer comme un type un peu bizarre. Je suis bien placé pour le savoir ; dans le cadre des recherches que j'ai effectuées en vue d'écrire un roman où un homme tente de faire revenir son fils d'entre les morts¹², j'ai accumulé une pile de bouquins morbides haute de trente centimètres... ainsi que les regards intrigués de certaines personnes qui se demandaient pourquoi je lisais des livres du genre *L'Enterrement, vestige ou valeur sûre* ?

Ce qui ne veut pas dire que personne ne s'intéresse jamais à ce qui se trouve derrière la porte fermée du sous-sol de la morgue, ni à ce qui se passe dans le cimetière après le départ du cortège funèbre... à la nuit tombée. *Le Récupérateur de cadavres* ne relève pas vraiment du surnaturel, et ce n'est pas ainsi qu'il a été présenté au public lors de sa sortie ; tout comme *Mondo Cane*¹³, ce documentaire morbide des années 1960, il a été présenté comme un film qui « allait trop loin », qui franchissait les frontières du tabou.

« Ils pillaient les cimetières, ils tuaient des enfants pour disséquer leurs cadavres ! proclame l'affiche du film. La réalité impensable et les FAITS incroyables des ténébreux débuts de la recherche chirurgicale RÉVÉLÉS dans LE FILM LE PLUS AUDACIEUX, LE PLUS SENSATIONNEL, LE PLUS TERRIFIANT QUE VOUS VERREZ JAMAIS ! » (Tout ceci gravé sur une pierre tombale.)

Mais l'affiche ne s'arrête pas là ; elle désigne de la façon la plus précise la frontière du tabou et suggère qu'il n'est pas donné à tout un chacun de la franchir : « Si vous en avez le courage, vous verrez DES TOMBES PILLÉES ! DES CERCUEILS PROFANÉS ! DES CADAVRES DISSÉQUÉS ! DES MEURTRES ATROCES ! UN SINISTRE CHANTAGE ! DES GOULES AVIDES ! UNE FOLLE VENGEANCE ! UN MYSTÈRE MACABRE ! Et ne venez pas dire qu'on ne vous a pas prévenu ! »

Voilà qui sonne agréablement à l'oreille, pas vrai ?

2

Ces « zones de malaise » – qu'elles soient de nature sociopolitique ou bien mythique – ont tendance à se chevaucher, bien entendu ; un bon film d'horreur cherchera à appliquer la pression sur le plus grand

nombre de points possible. *Frissons*, par exemple, traite sur un niveau de la promiscuité sexuelle ; sur un autre niveau, il vous demande quelle serait votre réaction si une sangsue jaillissait d'une boîte aux lettres pour se coller à votre visage. Deux zones de malaise bien différentes.

Mais puisque nous avons abordé la mort et la décomposition, autant nous attarder sur quelques films ayant tiré profit de cette zone-là. Le meilleur exemple, bien entendu, nous est fourni par *La Nuit des morts-vivants*, qui exploite l'horreur que nous inspire cette dégénérescence avec une acuité telle que nombre de spectateurs ont trouvé ce film insoutenable. Et ce n'est pas là le seul tabou auquel s'attaque Romero : à un moment donné, une petite fille tue sa mère à l'aide d'une binette... puis entreprend de la dévorer. C'est pas du tabou brisé, ça ? Mais le film revient sans cesse à son point de départ, et le mot clé de son titre n'est pas *vivant* mais *mort*.

Au début du film, la jeune héroïne, qui a bien failli se faire tuer par un zombie dans un cimetière où elle était allée déposer des fleurs sur la tombe de sa mère en compagnie de son frère (lequel a eu moins de chance), échoue dans une ferme abandonnée. Alors qu'elle l'explore, elle entend un bruit de robinet qui fuit. Elle monte à l'étage, aperçoit quelque chose, pousse un hurlement... et la caméra zoome sur la tête putréfiée d'un cadavre vieux de plusieurs semaines. Une scène aussi choquante que mémorable. Plus tard, un représentant du gouvernement informe les citoyens désespérés que, bien qu'il leur en coûte (c'est-à-dire bien qu'ils soient dans l'obligation de violer un tabou), ils doivent désormais brûler leurs morts ; les asperger d'essence et y mettre le feu. Encore plus tard, un shérif exprime notre répugnance devant ces tabous brisés. C'est en ces termes qu'il répond à la question d'un journaliste : « Euh... ils sont morts... ils sont tout amochés. »

S'il ne veut pas sombrer inconsciemment dans l'absurdité, le bon cinéaste d'horreur doit avoir une idée très précise de la nature du tabou et de ce qui l'attend une fois qu'il en aura franchi la limite. Dans *La Nuit des morts-vivants*, George Romero utilise en virtuose toute une série d'instruments différents. On a beaucoup glosé sur la violence explicite de ce film, mais une de ses scènes les plus terrifiantes survient peu de temps avant la fin, lorsque le frère de l'héroïne refait son apparition, les mains toujours gantées de peau de chamois, et

cherche à la saisir avec l'entêtement stupide et implacable des morts affamés. Ce film est un film violent, tout comme sa suite, *Zombie*, mais c'est là une violence dotée de sa propre logique, et j'estime que, dans le cinéma d'horreur, la moralité est surtout une question de logique.

Dans *Psychose*, le sommet de l'horreur est atteint lorsque Vera Miles touche le fauteuil à bascule dans la cave du motel, se retrouvant face à face avec la mère de Norman : un cadavre flétri et desséché aux orbites vides. Non seulement elle est morte, mais elle a été naturalisée, à l'instar des oiseaux décorant le bureau de Norman. Lorsque celui-ci fait son apparition en tenue de travesti, c'est presque redondant.

Dans *La Chambre des tortures*, une production AIP, nous découvrons un autre visage de la sale mort – peut-être le pire de tous. Vincent Price et ses acolytes ouvrent un tombeau à l'aide de pelles et de pioches. Ils découvrent que la morte, feu son épouse, a bel et bien été enterrée vive ; l'espace d'un instant, la caméra nous montre son visage ravagé par la douleur, figé dans un rictus de terreur, ses yeux exorbités, ses doigts griffus, sa peau grise et tendue. Cette scène, bien dans la lignée des films de la Hammer¹⁴, me paraît être la plus importante du cinéma d'horreur post-années 1960, car elle prouve que les cinéastes de cette époque étaient bien décidés à terrifier leur public... par tous les moyens.

Les exemples abondent. Aucun film de vampires ne peut être complet sans une promenade nocturne dans le cimetière ni l'ouverture d'une crypte. Le *Dracula*¹⁵ de John Badham est pauvre en scènes réellement impressionnantes, mais j'attire votre attention sur celle où Van Helsing (Laurence Olivier) découvre que la tombe de sa fille Mina est vide... et qu'elle semble donner sur un tunnel conduisant dans les entrailles de la terre^{*2}. L'action se déroule en pays minier, et nous savons déjà que la colline sur laquelle se trouve le cimetière est truffée d'anciennes galeries. Néanmoins, Van Helsing s'engage hardiment dans le tunnel, et c'est là que se déroule la meilleure scène du film – une scène claustrophobique qui évoque un classique de Henry Kuttner¹⁶, *Les Rats du cimetière*. Van Helsing fait halte près d'un étang souterrain, et la voix de sa fille monte derrière lui pour lui demander un baiser. Ses yeux émettent une lueur surnaturelle ; elle est toujours vêtue de son habit de morte. Sa chair décomposée est d'un vert maladif, et elle oscille lentement, évoquant un damné le jour de l'Apocalypse. Badham ne s'est pas contenté de nous inviter à franchir

les limites du tabou ; il nous a littéralement poussés devant lui, dans les bras de ce cadavre pourrissant – lequel est d’autant plus horrible que, de son vivant, il se conformait parfaitement à l’idéal de beauté américain : la jeunesse et la santé faites femme. Ce n’est là qu’une scène isolée, et le reste du film est d’un niveau nettement inférieur, mais elle est impressionnante, sinon mémorable.

3

« Tu ne liras pas la Bible pour la qualité de sa prose », écrit le poète W. H. Auden¹⁷ dans un de ses moments les plus inspirés, et j’espère pouvoir éviter cet écueil dans mon exposé sans prétention sur le cinéma d’horreur. Au fil des pages qui vont suivre, je vais aborder plusieurs groupes de films sortis entre 1950 et 1980, me concentrant sur les thèmes que je viens d’esquisser. Nous parlerons d’abord des œuvres qui semblent s’adresser de façon symbolique à nos terreurs les plus concrètes (de nature sociale, économique, culturelle et politique), puis de celles qui semblent exprimer des terreurs universelles, propres à toutes les cultures en dépit de quelques variations mineures. Par la suite, nous utiliserons à peu près le même plan pour traiter des romans et des nouvelles... mais j’espère vous convaincre que certaines œuvres d’horreur, littéraires ou cinématographiques, peuvent être appréciées pour elles-mêmes – pour ce qu’elles sont plutôt que pour ce qu’elles font. Nous veillerons à ne pas éventrer la poule pour voir pourquoi elle pond des œufs d’or (un crime que commettent tous les profs de lettres qui vous ont plongé dans la torpeur au lycée ou à la fac) et à ne pas lire la Bible pour la qualité de sa prose.

L’analyse est un outil merveilleux pour qui recherche une compréhension intellectuelle des choses, mais si je commence à pontifier sur l’éthique culturelle de Roger Corman¹⁸ ou sur les implications sociales de *The Day Mars Invaded the Earth*¹⁹, je vous donne la permission de renvoyer ce livre à l’éditeur en exigeant d’être remboursé. En d’autres termes, dès que le terrain commencera à être un peu bourbeux, j’ai l’intention de l’éviter plutôt que de chausser des bottes d’égoutier à la manière d’un prof de lettres.

C’est parti.

Il existe quantité de points de départ pour notre exposé sur les terreurs « réelles », mais rien que pour le plaisir, nous allons commencer par quelque chose de bien excentrique : le film d'horreur en tant que cauchemar économique.

La littérature abonde en histoires d'horreur économique, bien que peu d'entre elles soient surnaturelles ; on pourrait citer *Le Krach de 79*, ainsi que *The Money Wolves*, *The Big Company Look* et *Les Rapaces*²⁰, le merveilleux roman de Frank Norris. Un seul film m'intéresse dans ce contexte : *Amityville, la maison du diable*²¹. Peut-être en existe-t-il d'autres, mais cet exemple nous suffira, je pense, à illustrer une autre idée : l'horreur est un genre extraordinairement souple, extrêmement adaptable, extrêmement *utile* ; l'écrivain ou le cinéaste peut l'employer comme un bélier pour enfoncer une porte ou comme une pince-monseigneur pour crocheter un verrou. Les peurs qui se cachent derrière cette porte nous deviennent ainsi accessibles, et *Amityville* nous permet d'en découvrir une bonne quantité.

Peut-être que les habitants des contrées les plus reculées de l'Amérique ignorent encore que ce film, interprété par James Brolin et Margot Kidder, est censément basé sur une histoire vraie (racontée dans un livre dû à la plume de feu Jay Anson). Je dis « censément », car les médias ont crié à l'imposture dès la publication du bouquin, et les protestations ont repris de plus belle à la sortie du film – lequel a été descendu en flammes par la critique. Ce qui ne l'a pas empêché de devenir un des plus gros succès de l'année 1979.

Si cela ne vous dérange pas, je m'abstiendrai ici d'entrer dans ce débat, bien que j'aie une opinion bien arrêtée sur la question. Dans le contexte de notre discussion, peu nous importe que la maison des Lutz ait été hantée ou que toute cette histoire ne soit qu'un canular. Tous les films sont des œuvres de fiction, après tout, même ceux qui se prétendent basés sur des faits réels. *Tueurs de flics*²², l'adaptation cinématographique du livre de Joseph Wambaugh²³ intitulé *Le Mort et le Survivant*, commence par ces mots : *Ceci est une histoire vraie* – mais c'est faux ; le média lui-même la transforme en fiction, et il est impossible d'empêcher cela. Nous savons qu'un policier nommé Ian Campbell a bien été tué dans un champ d'oignons, et nous savons que son équipier, Karl Hettinger, a survécu ; si nous avons des doutes, il nous suffit de consulter les archives des journaux à la bibliothèque de

notre ville. Ou de regarder les photos du cadavre de Campbell ; ou d'interroger les témoins du meurtre. Mais nous savons aussi qu'aucune caméra n'était présente lorsque Ian Campbell a été abattu par deux petits truands, ni lorsque Hettinger s'est mis à faucher des produits de consommation dans les grands magasins. Le cinéma produit de la fiction tout comme l'eau bouillante produit de la vapeur... ou le film d'horreur de l'art.

Si nous devons discuter du livre de Jay Anson²⁴ (détendez-vous, je n'en ai pas l'intention), il importerait de décider au préalable s'il s'agit d'une œuvre de fiction ou d'un document. Mais ce serait inutile en ce qui concerne le film ; dans tous les cas, il relève de la fiction.

Considérons donc *Amityville* comme une histoire, et peu nous importe qu'elle soit « réelle » ou « inventée ». C'est une histoire simple et directe, comme la plupart des contes d'horreur. Les Lutz, un couple de jeunes mariés accompagnés de deux ou trois enfants (issus du premier mariage de Catherine Lutz), achètent une maison à Amityville. Dans un passé récent, un jeune homme y a massacré toute sa famille poussé par de mystérieuses « voix ». C'est pour cette raison que les Lutz l'acquièrent pour une bouchée de pain. Mais c'était encore trop cher, découvrent-ils bientôt, car la maison est bel et bien hantée. Parmi les manifestations de hantise auxquelles ils assistent : une pâte noirâtre qui coule des toilettes (et avant la fin des réjouissances, elle coule aussi des murs et de l'escalier), une chambre envahie par les mouches, un fauteuil à bascule qui bascule tout seul, et une présence dans la cave qui pousse le chien à faire des trous au pied du mur. Une fenêtre s'écrase sur le doigt du petit garçon. La petite fille se fait un « ami invisible » qui ne doit apparemment rien à son imagination. Des yeux luisent derrière la fenêtre à trois heures du matin. Et cetera.

Mais le pire pour le spectateur, c'est que Lutz lui-même (James Brolin) semble vouloir délaisser sa femme (Margot Kidder) et se prendre d'affection pour une hache. Et nous finissons par comprendre que, s'il prend tant de peine à l'affûter, ce n'est pas dans le but de couper du bois.

Il est peut-être humiliant pour un écrivain d'abjurer ses écrits, mais c'est néanmoins ce que je vais faire ici. Fin 1979, j'ai publié un article sur les films d'horreur dans le magazine *Rolling Stone*, et je crois à présent m'y être montré beaucoup trop sévère envers *Amityville*. J'ai

déclaré que cette histoire était stupide ; j'ai ajouté qu'elle était simpliste et transparente, ce qui n'est pas faux (David Chute, critique cinématographique au *Boston Phoenix*, a rebaptisé le film *Amityville, la maison des crétins*), mais ces reproches me paraissent aujourd'hui accessoires, et en tant que fan d'horreur endurci, j'aurais dû m'en rendre compte plus tôt. *Stupide*, *simpliste* et *transparent* sont des adjectifs qui qualifient tout aussi bien le Conte du Crochet, ce qui n'a pas empêché celui-ci d'accéder au statut de classique – en fait, ces qualificatifs expliquent sans doute en partie *pourquoi* c'est un classique dans son genre.

Si l'on fait abstraction de ses éléments secondaires (une bonne sœur prise de vomissements, Rod Steiger qui en fait des tonnes dans le rôle d'un prêtre découvrant le diable après quarante ans de sacerdoce, et Margot Kidder – sexy mais pas trop ! – faisant sa gym vêtue d'un maillot de bain et d'un bas blanc), *Amityville* est l'exemple parfait de l'histoire à raconter autour d'un feu de camp. Il suffit au conteur de présenter dans un ordre correct le catalogue des événements inexplicables, de façon que l'angoisse monte peu à peu vers la terreur pure. S'il se débrouille bien, l'histoire aura l'effet escompté... tout comme le pain lèvera si l'on choisit le moment propice pour ajouter la levure à des ingrédients qui sont à la bonne température.

Je ne me suis rendu compte de l'efficacité du film que lorsque je l'ai vu pour la seconde fois, dans un petit cinéma de l'ouest du Maine. Je n'ai entendu que peu de rires durant la séance, aucun cri de dérision... et guère de hurlements. Les spectateurs ne semblaient pas se contenter de regarder le film ; on aurait dit qu'ils *l'étudiaient*. Qu'ils l'absorbaient dans un silence respectueux. Quand les lumières se sont allumées après le générique de fin, j'ai vu que ces spectateurs étaient bien plus âgés que ceux que j'ai l'habitude de voir devant un film d'horreur ; disons en moyenne entre trente-huit et quarante-deux ans. Et leurs visages étaient éclairés par une lueur d'enthousiasme. Avant de partir, certains d'entre eux se sont lancés dans des discussions animées. Et c'est cette réaction – qui me semblait bien déplacée par rapport aux qualités du film – qui m'a persuadé qu'il devenait nécessaire de réviser mon opinion sur celui-ci.

Deux critères s'appliquent dans ce cas précis : premièrement, *Amityville* permet au spectateur d'approcher l'inconnu d'une façon toute simple ; à cet égard, ce film est aussi efficace que les « lubies »

qui l'ont précédé, à commencer, disons, par la mode de la réincarnation sous hypnose qui a suivi *À la recherche de Bridey Murphy*²⁵, sans oublier la vogue des soucoupes volantes des années 1950, 1960 et 1970 ; ni *La Vie après la vie* de Raymond Moody²⁶ ; ni l'intérêt pour la télépathie, la précognition et les enseignements farfelus du Don Juan de Castaneda²⁷. La simplicité est bien souvent antinomique de la valeur artistique, mais elle a un impact non négligeable sur les esprits doués d'une faible capacité imaginative, ou chez qui cette capacité n'a pas été développée. *Amityville* est l'archétype même de l'histoire de maison hantée... et la maison hantée est un concept que même l'esprit le plus terne a déjà rencontré à un moment ou à un autre de sa vie, ne serait-ce qu'autour d'un feu de camp chez les scouts.

Avant d'en venir au second critère (et je vous promets qu'on en aura fini avec *Amityville*), j'aimerais vous faire lire la critique d'un film d'horreur de 1974 intitulé *Phase IV*²⁸. Il s'agit d'une modeste production de la Paramount interprétée par Nigel Davenport et Michael Murphy. Les fourmis s'y préparent à conquérir le monde après avoir été rendues intelligentes par une soudaine éruption solaire – une idée peut-être inspirée par *Barrière mentale*²⁹, le roman de science-fiction de Poul Anderson, croisé avec le film *Des monstres attaquent la ville*. Celui-ci et *Phase IV* se déroulent tous deux en plein désert, bien que la conclusion fracassante des *Monstres attaquent la ville* prenne place dans les égouts de Los Angeles. Précisons que, en dépit de cette ressemblance, ces deux films sont considérablement éloignés l'un de l'autre en termes d'ambiance et de ton. La critique que je souhaite citer a été écrite par Paul Roen et publiée dans *Castle of Frankenstein* n° 24.

« Réjouissons-nous d'apprendre que Saul Bass, le graphiste bourré d'imagination qui a conçu les génériques des trois meilleurs thrillers de Hitchcock, a enfin décidé de réaliser des films de suspense. Sa première tentative, *Phase IV*, est un mélange de S.-F. des années 1950 et de film catastrophe écologique des années 1970. [...] Le développement de l'intrigue souffre parfois d'un manque de logique et de cohérence, mais *Phase IV* est néanmoins un excellent film d'angoisse. Davenport nous offre un spectacle fabuleux ; son détachement scientifique s'effrite lentement alors que son accent

anglais mielleux demeure intact durant tout le film. [...] Les images de Bass sont aussi sophistiquées qu'on pouvait l'espérer, bien que souffrant souvent de couleurs criardes ; ce sont l'ambre et le vert qui prédominent dans cette production. »

Tel était le genre de critique intelligente qu'on s'attendait à trouver dans les pages de *Castle of Frankenstein*, le meilleur des « *monster magazines* », hélas trop tôt disparu. Ce que souligne cette critique, c'est que nous avons affaire à un film d'horreur aux antipodes d'*Amityville*. Les fourmis de Bass ne sont même pas géantes. Ce ne sont que des petites bêtes qui ont décidé d'agir ensemble. Ce film n'a guère connu de succès, et ce n'est qu'en 1976 que j'ai pu le voir, dans un *drive-in*, en complément de programme d'un film qui lui était nettement inférieur.

L'authentique fan d'horreur finit par acquérir le même type de sophistication que l'amateur de danse classique ; il apprend à discerner la profondeur et la texture de son genre d'élection. Son oreille se développe en même temps que son œil, et il reçoit toujours parfaitement la musique de qualité. Le cristal de Waterford émet toujours un bruit céleste lorsqu'on le frappe, même si l'œil le trouve mal dégrossi ; rien à voir avec un gobelet en plastique. On peut boire du Dom Pérignon dans l'un ou dans l'autre, mais laissez-moi vous dire qu'il y a une différence.

Quoi qu'il en soit, si *Phase IV* n'a guère attiré les foules, c'est parce que pour le commun des mortels, pour les gens qui ont du mal à suspendre leur incrédulité, ce film-là paraissait bien anodin. On n'y trouve aucune « scène choc », comme celle de *L'Exorciste* où Linda Blair vomit de la purée de pois sur Max von Sydow... ou comme celle d'*Amityville* où James Brolin rêve qu'il massacre sa famille à coups de hache. Mais comme le fait remarquer Roen, une personne sachant apprécier le Waterford du genre (et celui-ci est bien rare... d'un autre côté, quel genre littéraire ou cinématographique ne souffre pas d'une pénurie de chefs-d'œuvre ?) sera enchantée par *Phase IV* – on y entend souvent ce délicat bruit cristallin ; il est présent dans la musique, dans les vues du désert silencieux, dans la caméra fluide de Bass, dans la narration retenue de Michael Murphy. L'oreille perçoit ce son parfait... et le cœur réagit.

Et voici où je voulais en venir : le contraire est tout aussi vrai. Une oreille entraînée à réagir aux sons les plus délicats – ceux de la

musique de chambre, par exemple – n’entendra qu’une immonde cacophonie le jour où on lui fera écouter un violon bluegrass... ce qui n’empêche pas le bluegrass d’être une musique de qualité. L’amateur de cinéma en général, et l’amateur de cinéma d’horreur en particulier, aura facilement – trop facilement – tendance à ignorer le charme fruste d’un film comme *Amityville* après avoir vu des films comme *Répulsion*, *La Maison du diable*, *Fahrenheit 451*³⁰ (il vous a peut-être semblé que ce dernier relevait de la science-fiction, mais c’est bel et bien un cauchemar de lecteur) ou *Phase IV*. Si l’on veut vraiment goûter le cinéma d’horreur, il faut apprendre à aimer la malbouffe... un argument que nous développerons dans le chapitre suivant. Pour l’instant, contentons-nous de dire que c’est à ses risques et périls que le fan perd le goût de la malbouffe, et chaque fois que j’ai vent d’un film d’horreur qui a fait hurler de rire les spectateurs new-yorkais, je fonce aussitôt le voir. Je suis déçu la plupart du temps, mais il m’arrive parfois d’entendre de l’excellente musique bluegrass, de manger de l’excellent poulet frit et de m’exciter au point de me prendre les pieds dans mes métaphores, comme vous venez de le constater.

Tout ceci nous amène au principal ressort d’*Amityville* et nous permet d’expliquer son efficacité : le symbole de ce film n’est autre que le malaise économique, et c’est là un thème que son réalisateur, Stuart Rosenberg, travaille de façon constante. Vu le contexte de l’époque – le taux d’inflation à 18 %, le coût exorbitant du litre d’essence et des remboursements de prêt immobilier –, *Amityville*, tout comme *L’Exorciste*, tombait vraiment à pic.

Cela est surtout visible lors d’une scène qui est par ailleurs le seul exemple d’intégrité dramatique de ce film ; une brève vignette qui transparaît à travers des nuages artificiels comme un rayon de soleil par un après-midi pluvieux. La famille Lutz se prépare à aller au mariage du frère cadet de Cathy Lutz (lequel semble âgé de dix-sept ans à peine). La scène, bien entendu, se déroule dans la Maison Maudite. Le jeune marié a égaré les quinze cents dollars qu’il doit au traiteur, et on comprend qu’il soit plongé dans la panique et l’embarras.

Brolin lui promet de payer le traiteur par chèque, ce qu’il fait, et un peu plus tard, il se querelle avec ledit traiteur, qui avait exigé d’être payé en liquide, échangeant avec lui des propos aigres-doux

dans la salle de bains pendant que la fête bat son plein. Une fois les invités partis, Lutz retourne de fond en comble le salon de la Maison Maudite en quête de l'argent perdu, qui est à présent *son* argent, et dont il a besoin pour honorer son chèque. Celui-ci n'était pas forcément en bois, mais ses yeux égarés nous portent à croire qu'il ne disposait pas tout à fait du montant nécessaire au financement des agapes organisées par son jeune beau-frère. Nous avons devant nous un homme au bord de la ruine. Il ne parvient à trouver qu'un seul objet : une bande de caoutchouc sur laquelle est tamponné le chiffre \$ 500. Elle gît sur le tapis, mais aucun billet n'est visible autour d'elle. « *Où est passé ce fric ?* » hurle Brolin, et sa voix exprime la frustration, la colère et la peur. Et c'est là que nous entendons le tintement du cristal de Waterford – ou, si vous préférez, une phrase musicale sublime noyée dans une cacophonie mélodramatique.

Toutes les qualités d'*Amityville* sont résumées par cette scène. Les implications de celle-ci couvrent tous les effets les plus visibles de la Maison Maudite – ainsi que les seuls à apparaître comme physiquement irréfutables : peu à peu, elle conduit la famille Lutz à la ruine. Ce film aurait tout aussi bien pu s'intituler *Le compte bancaire qui rétrécit*. C'est là la conséquence la plus prosaïque de toutes les histoires de maisons hantées. « Cette maison est en vente pour une bouchée de pain, dit l'agent immobilier avec son plus beau sourire commercial. Il paraît qu'elle est hantée. »

Et effectivement, la maison des Lutz était en vente pour une bouchée de pain (ce qui me rappelle une autre excellente scène – bien trop brève, hélas – où Cathy dit à son mari qu'elle sera la première personne de sa grande famille catholique à posséder une maison ; « Nous avons toujours été locataires », précise-t-elle), mais elle finit par leur coûter cher. À la conclusion du film, la maison semble littéralement tomber en morceaux. Les fenêtres implosent, une pâte noire coule des murs, l'escalier de la cave s'effondre... et je me suis surpris à me demander non pas si les Lutz allaient survivre mais s'ils avaient une bonne assurance habitation.

Ce film est destiné à toutes les femmes qui ont pleuré sur un lavabo bouché ou sur un plafond imbibé d'eau ; à tous les hommes qui ont râlé parce que la gouttière venait de céder sous le poids de la neige ; à tous les enfants qui se sont coincé le doigt dans une porte, persuadés que ladite porte était animée d'intentions malveillantes. En

tant que film d'horreur, *Amityville* n'est pas un très grand cru. Mais on peut en dire autant d'un tonneau de bière, ce qui n'empêche pas de s'enivrer avec.

« Imagine les factures », a dit à un moment donné la spectatrice assise derrière moi... mais je la soupçonne d'avoir plutôt pensé à ses propres factures. Il était impossible de sculpter un chef-d'œuvre à partir d'une telle glaise, mais Stuart Rosenberg a façonné là un objet utile et fonctionnel, et si son film a eu un tel succès, à mon avis, c'est parce que, sous son apparence d'histoire de fantômes, *Amityville* est en fait une course de stock-cars financière.

Imaginez les factures, en effet.

5

À présent, passons au film d'horreur de caractère politique.

Nous avons déjà mentionné deux ou trois œuvres entrant dans ce cadre : *Les soucoupes volantes attaquent*³¹ et *L'Invasion des profanateurs de sépultures*, qui datent tous deux des années 1950. Les meilleurs films de cette catégorie semblent d'ailleurs provenir de cette période – même si un retour en force est peut-être en train de s'amorcer avec *L'Enfant du diable*³², sans doute le succès-surprise du printemps 1980, un étrange mélange de fantômes et de Watergate.

Si les films sont les rêves de la culture de masse – un critique cinématographique a d'ailleurs dit que regarder un film, c'était « rêver les yeux ouverts » –, et si les films d'horreur en sont les cauchemars, alors nombre des films d'horreur des années 1950 expriment la prise de conscience par l'Amérique de la possibilité d'un conflit politique débouchant sur l'anéantissement nucléaire.

Nous devrions éliminer de notre champ d'investigation les films engendrés par un malaise technologique (les films dits de « grosses bêtes », par exemple), ainsi que les films purement « cataclysmiques », comme *Point limite*³³ de Sidney Lumet et *Panique année zéro*³⁴, l'intéressante œuvrette de Ray Milland. Ces films ne peuvent être qualifiés de politiques au même sens que *L'Invasion des profanateurs de sépultures* ; dans ce dernier, les cosses venues de l'espace pouvaient symboliser l'ennemi politique de votre choix.

Le premier des films qui doivent faire l'objet de notre discussion

est sans doute *La Chose d'un autre monde* (1951), mis en scène par Christian Nyby et produit par Howard Hawks (lequel a sans doute également mis la main à la caméra). Il est interprété par Margaret Sheridan, Kenneth Tobey, et James Arness dans le rôle de la carotte humaine assoiffée de sang venue de la planète X.

Résumé : des militaires et des hommes de science en poste dans une station polaire découvrent un champ magnétique puissant dans une zone ayant récemment subi une averse de météores ; ce champ est assez puissant pour dérégler tous leurs gadgets électroniques. En outre, un appareil photo conçu pour fonctionner dès que la radiation ambiante dépasse un certain seuil a pris des photos d'un objet céleste dont le comportement est plus erratique que celui d'une météorite ordinaire.

Un petit groupe part en expédition et découvre une soucoupe volante prise dans la glace. Cette soucoupe, réchauffée par son entrée dans l'atmosphère, a fait fondre la banquise, et la glace s'est reformée autour d'elle après refroidissement, ne laissant dépasser qu'un aileron aérodynamique (permettant ainsi au producteur de rogner sur le budget des effets spéciaux). Les militaires, qui semblent être atteints d'engelures à la cervelle, ont vite fait de détruire l'engin extraterrestre en essayant de le dégager aux explosifs.

Mais son occupant (Arness) est épargné et ramené à la station polaire dans un bloc de glace. On l'installe dans une remise, où il est placé sous bonne garde. Un des soldats est tellement paniqué par la Chose qu'il jette une couverture dessus. Pas de pot ! De toute évidence, le malheureux a un horoscope mal luné, un biorythme lamentable et la cervelle en dérangement. Car c'est une couverture chauffante qu'il a jetée sur le bloc de glace, et elle réussit à le faire fondre sans le moindre court-circuit. La Chose s'évade et les réjouissances commencent.

Elles s'achèvent soixante minutes plus tard, quand la Chose se fait rôtir sur une sorte de trottoir électrique bricolé par les scientifiques. Un journaliste présent sur les lieux informe le monde reconnaissant que l'humanité vient de repousser la première invasion extraterrestre de son histoire, et le film se termine, tout comme *Danger planétaire*³⁵ sept ans plus tard, non pas par le mot FIN mais par un point d'interrogation.

La Chose d'un autre monde est un petit film (Carlos Clarens le

qualifie à juste titre d'« intimiste »), réalisé avec un petit budget, et dont les décors sont aussi visiblement artificiels que ceux de *La Féline*³⁶. Tout comme *Alien*, qui sortirait sur les écrans plus de vingt-cinq ans après, il doit en grande partie sa réussite à des sensations de claustrophobie et de xénophobie – deux émotions que nous aborderons plus tard, en relation avec des films plus proches du mythe et du conte de fées^{*3} –, mais comme je l'ai fait remarquer plus haut, les meilleurs films d'horreur fonctionnent sur plusieurs niveaux, et *La Chose d'un autre monde* fonctionne aussi au niveau politique. Ce film nous adresse un sinistre message relatif aux crânes d'œuf (et aux libéraux ; durant les années 1950, ces deux catégories d'individus apparaissaient comme indissociables) qui se laissent aller au vice du pacifisme.

La présence de Kenneth Tobey et de son escadron donne au film une patine militariste et par conséquent politique. Pas une fois on ne nous laisse penser que cette base arctique a été installée pour le seul bénéfice des crânes d'œuf, afin qu'ils puissent étudier des phénomènes aussi futiles que l'aurore polaire et la formation des glaciers. Non, cette base utilise l'argent des contribuables dans un but *important* ; elle fait partie du Dispositif de prévention stratégique, de l'Effort Incessant et Vigilant de l'Amérique pour... et cetera, et cetera. Dans l'organigramme de cette base, les scientifiques sont de toute évidence placés sous les ordres de Tobey. Après tout, semble nous murmurer le film, nous les connaissons bien, ces intellectuels dans leur tour d'ivoire, pas vrai ? Ils sont bourrés d'idées mais dénués de tout sens pratique. Réfléchissez un peu, enfin : avec toutes leurs idées fumeuses, ils sont aussi dangereux qu'un gosse qui vient de trouver une boîte d'allumettes. Peut-être qu'ils se débrouillent bien avec leurs microscopes et leurs télescopes, mais nous avons besoin d'un homme comme Kenneth Tobey pour comprendre ce que signifie l'Effort Incessant et Vigilant de l'Amérique pour... et cetera, et cetera.

La Chose d'un autre monde est le premier film des années 1950 à nous présenter l'homme de science dans le rôle du Fauteur de paix, cette créature qui, par inconscience ou par désir de faire le mal, est prête à ouvrir les portes du jardin d'Éden pour y laisser entrer les démons (par opposition au Savant fou des années 1930, qui était prêt à ouvrir la boîte de Pandore pour en laisser échapper les démons – une différence de taille, même si le résultat est identique). Il peut sembler

étonnant que les scientifiques aient été si constamment vilipendés dans les films de techno-horreur des années 1950 – une décennie durant laquelle le système scolaire semblait résolu à produire des bataillons d’hommes et de femmes en blouse blanche –, mais rappelons-nous que c’était la science qui avait ouvert les portes du jardin d’Éden à la bombe atomique – laquelle était arrivée toute seule avant d’être apportée par des missiles. Durant les huit ou neuf ans qui ont suivi la reddition du Japon, Monsieur et Madame Tout-le-Monde éprouvaient des sentiments ambigus envers la science et les scientifiques : ils reconnaissaient la nécessité de leur existence tout en redoutant comme la peste les fruits de leur travail. D’un côté, il y avait Reddy Kilowatt, cette charmante mascotte de l’industrie électrique ; de l’autre, il y avait ces courts métrages d’actualités où l’on voyait une ville artificielle édifiée par l’armée *et identique à la vôtre* se faire vaporiser par une explosion nucléaire.

C’est Robert Cornthwaite qui interprète l’homme de science fauteur de paix dans *La Chose d’un autre monde*, et ce sont ses lèvres qui prononcent le premier verset d’un psaume bien connu de tous les cinéphiles de ma génération : « Nous devons préserver cette créature à des fins scientifiques. » Le deuxième verset est le suivant : « S’il vient d’une société plus avancée que la nôtre, il vient forcément en paix. Si nous arrivons à communiquer avec lui et à découvrir ce qu’il veut... »

À en croire Cornthwaite, seul un scientifique est à même d’étudier cette créature venue d’un autre monde, et elle doit être étudiée ; elle doit être interrogée ; nous devons découvrir le mode de propulsion de son astronef. Peu importe que la créature n’ait jusqu’ici manifesté que des intentions hostiles, peu importe qu’elle ait massacré deux ou trois chiens de traîneau (perdant une main dans la bataille, mais elle a aussitôt repoussé, ne vous inquiétez pas), peu importe qu’elle se nourrisse de sang plutôt que d’engrais pour plantes vertes.

Avant la conclusion du film, Cornthwaite est maîtrisé à deux reprises par les militaires ; juste avant la fin, il réussit à tromper la vigilance de ses gardiens et se dirige vers la créature, les bras tendus et les mains vides. Il la supplie de communiquer avec lui, de comprendre qu’il ne lui veut aucun mal. La créature le fixe durant un long moment... puis l’écarte violemment de son chemin, comme vous ou moi écraserions un moustique. Quelques secondes plus tard, elle se fait rôtir sur le trottoir électrique.

Comme je ne suis qu'un modeste écrivain, je n'ai pas la prétention de vous faire ici un cours d'histoire (en plus, je risquerais de me ramasser). Mais je me dois de remarquer que les Américains de cette époque voyaient d'un très mauvais œil tout ce qui ressemblait au pacifisme. Ils n'avaient pas oublié l'humiliation subie par Neville Chamberlain, ni la menace à laquelle l'Angleterre avait dû faire face au début de la Seconde Guerre mondiale. Rien d'étonnant à cela, car ces événements s'étaient déroulés à peine douze ans avant la sortie de *La Chose d'un autre monde*, et même les Américains qui avaient vingt et un ans en 1951 en conservaient des souvenirs très précis. La morale de l'histoire était toute simple : il ne sert à rien de rechercher l'apaisement ; il faut affronter l'ennemi s'il vous fait face et lui tirer dessus s'il s'enfuit. Sinon, il va vous dévorer petit à petit (ce qui se passe au sens littéral dans *La Chose d'un autre monde*). Le fiasco de Chamberlain avait appris une leçon aux Américains : il est stupide de vouloir la paix à tout prix, il est insensé de rechercher l'apaisement. La guerre de Corée allait sonner le glas de cette doctrine, mais en 1951, l'idée que l'Amérique puisse devenir le gendarme du monde (un genre de shérif international grommelant : « Qu'est-ce que tu trafiques, fiston ? » à un truand géopolitique style la Corée du Nord) était encore tout à fait respectable, et nombre de mes concitoyens l'avaient sans nul doute poussée un cran plus loin : les États-Unis n'étaient pas seulement le gendarme du monde, mais le pistolero du monde libre, le Texas Ranger qui, en 1941, avait fait irruption dans le saloon de la politique internationale pour le nettoyer en moins de trois ans et demi.

Et nous voilà ramenés à *La Chose d'un autre monde* et à la scène où Cornthwaite fait face à la créature... qui l'écarte de son chemin sans ménagement. C'est une scène purement politique, et les spectateurs applaudissent vigoureusement lorsque la créature se fait détruire quelques instants plus tard. L'affrontement entre Cornthwaite et la créature fait symboliquement penser à celui de Chamberlain et de Hitler ; lorsque Tobey et ses soldats anéantissent le monstre, les spectateurs voient (et applaudissent) la destruction nette et sans bavures de leur méchant géopolitique préféré – peut-être la Corée du Nord ; plus probablement ces salauds de Russes, qui s'étaient empressés de remplacer Hitler dans le rôle du méchant de service.

Si cette analyse vous paraît bien prétentieuse eu égard à la

modestie affichée par un film comme *La Chose d'un autre monde*, rappelez-vous que le point de vue d'un homme est façonné par ses expériences, et que ses opinions politiques sont forgées par son point de vue. Je veux seulement suggérer que, étant donné le contexte politique de l'époque et les événements cataclysmiques qui avaient secoué le monde quelques années auparavant, le point de vue de ce film est presque décidé à l'avance. Que faire d'une carotte assoiffée de sang venue de l'espace ? C'est tout simple : l'affronter si elle vous fait face et lui tirer dessus si elle s'enfuit. Et si vous êtes un scientifique fauteur de paix comme Robert Cornthwaite (avec un foie jaune canari, semble nous murmurer le film), alors vous vous faites écraser, tout simplement.

Carlos Clarens fait judicieusement remarquer que la créature de ce film ressemble de façon frappante au monstre de Frankenstein d'Universal, qui était apparu sur les écrans vingt ans plus tôt, mais cela n'a en fait rien de remarquable ; cette carte devrait nous être familière à présent que nous avons bien étudié notre tarot, et dans le cas contraire, le titre du film nous rappelle que nous avons de nouveau affaire à la Chose sans nom. Les spectateurs d'aujourd'hui seront peut-être davantage déconcertés par le fait que cette créature, assez intelligente pour pouvoir voyager dans l'espace, nous soit présentée comme un monstre brut de décoffrage (par opposition, disons, aux extraterrestres des *Soucoupes volantes attaquent*, qui parlent l'anglais avec un léger accent mais en maîtrisent la grammaire aussi bien qu'un professeur d'Oxford ; la Chose de Howard Hawks n'émet que des grognements dignes d'un porc caressé avec un fil de fer barbelé). On se demande ce que cette Chose est venue faire sur Terre. À mon avis, sa soucoupe a été déroutée et elle avait l'intention de semer des répliques d'elle-même dans les plaines du Nebraska ou dans le delta du Nil. Imaginez un peu – une invasion végétale (si on les affronte face à face, elles vous massacrent, mais si on les fume... *cool*, man... oooh, les belles *couleurs* !).

Mais ce dernier détail perd son apparente incohérence si nous nous replaçons une nouvelle fois dans le contexte de l'époque. Les Américains en ce temps-là considéraient Hitler et Staline comme des créatures dotées d'une certaine ruse bestiale – après tout, c'est Hitler qui avait inventé le premier le jet à réaction et le missile balistique. Mais c'étaient quand même des animaux, et leurs discours politiques

n'étaient guère plus que des grognements. Hitler grognait en allemand, Staline en russe, mais un grognement reste un grognement. Et peut-être que la Chose d'un autre monde tient elle aussi des propos parfaitement inoffensifs – « Les habitants de ma planète désireraient savoir si on a le droit de vendre sa carte *Sortez de prison* à un autre joueur », par exemple –, mais ça a l'air grave. Très grave.

Considérons à présent, si vous le voulez bien, l'autre bout de ce télescope. Les enfants de la Seconde Guerre mondiale ont produit *La Chose d'un autre monde* ; vingt-six ans après, un enfant de la génération « Peace and Love », Steven Spielberg, nous a procuré un retour de balancier avec un film intitulé *Rencontres du troisième type*³⁷. En 1951, le soldat qui monte la garde (rappelez-vous, le crétin qui jette une couverture chauffante sur le bloc de glace où se trouve la Chose) vide son chargeur sur l'extraterrestre quand il l'entend s'approcher ; en 1977, un jeune homme au sourire béat brandit une pancarte proclamant STOPPEZ ET FAISONS CONNAISSANCE. Entre ces deux moments, John Foster Dulles³⁸ a cédé la place à Henry Kissinger, la confrontation à la détente.

Dans *La Chose d'un autre monde*, Kenneth Tobey s'affaire à bricoler un trottoir électrique pour rôtir la créature ; dans *Rencontres du troisième type*, Richard Dreyfuss s'affaire à construire dans sa salle à manger une réplique de Devil's Tower, le terrain d'atterrissage des créatures. Et nous avons la nette impression qu'il serait ravi d'aller faire un tour là-bas pour mettre les balises en place. La Chose est un colosse menaçant ; les créatures imaginées par Spielberg sont petites et gracieuses. Elles ne parlent pas, mais leur astronef émet une mélodie harmonieuse – sans doute la musique des sphères. Et Dreyfuss, loin d'être animé d'intentions meurtrières à leur égard, part avec elles dans l'espace.

Je ne veux pas dire que Spielberg est un représentant de la génération « Peace and Love », ni qu'il se considère comme tel, pour la seule raison qu'il a atteint sa majorité à une époque où les étudiants mettaient des pâquerettes dans les canons des fusils-mitrailleurs et où Hendrix et Joplin faisaient leur numéro au Fillmore West. Pas plus que je ne sous-entends que Howard Hawks, Christian Nyby, Charles Lederer (auteur du scénario de *La Chose d'un autre monde*) et John W. Campbell³⁹ (auteur du court roman qui l'a inspiré) ont débarqué sur les plages d'Anzio ou ont planté la Bannière étoilée sur Iwo Jima.

Mais ce sont les événements qui définissent le point de vue et le point de vue qui définit les opinions politiques, et *Rencontres du troisième type* me semble à cet égard aussi inévitable que *La Chose d'un autre monde*. S'il est facile de comprendre que la thèse de celui-ci – « laissez les militaires s'en occuper » – était parfaitement acceptable en 1951, les militaires ayant réglé leur compte aux Japs et aux nazis durant la Seconde Guerre mondiale, il est tout aussi facile de comprendre que la thèse de celui-là – « ne laissez pas les militaires s'occuper de ça » – était parfaitement acceptable en 1977, après le fiasco du Viêt-nam, et même en 1980 (date à laquelle *Rencontres du troisième type* est ressorti sur les écrans dans une version remaniée), l'année où les militaires américains échouèrent à libérer les otages de Téhéran à l'issue de trois heures de cafouillages mécaniques divers.

Les films d'horreur politique ne sont guère nombreux, mais nous pourrions aisément citer d'autres exemples. Les œuvres bellicistes, à l'instar de *La Chose d'un autre monde*, soulignent les vertus de la vigilance et déplorent les vices de la paresse d'esprit, suscitant l'horreur du spectateur en postulant une société qui est l'antithèse de la nôtre mais jouit d'une puissance considérable – que cette puissance soit d'essence magique ou technologique importe peu ; comme l'a fait remarquer Arthur C. Clarke⁴⁰, la différence finit par s'estomper à partir d'un certain point. À ce titre, *La Guerre des mondes* de Byron Haskin⁴¹ contient une scène mémorable : trois hommes, dont l'un porte un drapeau blanc, s'approchent du premier astronef martien à s'être posé sur Terre. Ces trois hommes semblent appartenir à des races et à des classes sociales différentes, mais ils sont clairement unis par leur appartenance au peuple américain, ce qui à mon sens ne doit rien au hasard. Lorsqu'ils s'approchent du cratère fumant, ils évoquent aux yeux du spectateur cette image de la guerre d'Indépendance que connaissent tous les Américains : le tambour, le fifre et le portedrapeau. Si bien que, lorsqu'ils sont désintégrés par un rayon de la mort, leur destruction acquiert une valeur symbolique et évoque tous les idéaux pour lesquels les Américains se sont battus au cours de leur histoire.

L'adaptation cinématographique de 1984⁴² lance un message semblable, sauf que (le film ayant été débarrassé de la plupart des résonances du chef-d'œuvre de George Orwell) Big Brother a remplacé les Martiens.

Dans *Le Survivant*⁴³ de Boris Sagal, adapté de *Je suis une légende* (un roman de Richard Matheson⁴⁴ que le critique David Chute qualifie d'« histoire de vampires brutale et étrangement *pragmatique* »), nous constatons exactement le même phénomène ; avec leurs manteaux noirs et leurs lunettes fumées, les vampires deviennent des caricatures d'agents de la Gestapo. Une précédente adaptation de ce même roman (*The Last Man on Earth*⁴⁵, avec Vincent Price dans le rôle de Robert Neville, le héros de Matheson) propose une horreur politique d'un genre tout différent. Comme ce film-ci est plus fidèle à sa source, il nous déclare de façon symbolique que la politique n'est pas immuable, que les temps changent, et que la réussite de Neville dans son activité de chasseur de vampires (sa réussite étrangement *pragmatique*, pour paraphraser David Chute) a fait de *lui* un monstre, un hors-la-loi, un agent de la Gestapo attaquant ses victimes pendant leur sommeil. Cette idée est particulièrement pertinente si l'on se rappelle que Kent State et My Lai⁴⁶ figurent peut-être encore parmi les cauchemars politiques de la nation américaine. *The Last Man on Earth* est peut-être l'exemple le plus abouti du film d'horreur politique, car il illustre la thèse avancée par Walt Kelly⁴⁷ : nous avons vu l'ennemi, et c'est nous-mêmes.

Tout ceci nous amène à la frontière d'un territoire que je souhaite vous signaler sans la franchir : la ligne de partage entre le film d'horreur et le film d'humour noir. Cela fait plusieurs années que Stanley Kubrick réside sur cette frontière. On est parfaitement en droit de considérer *Docteur Folamour*⁴⁸ comme un film d'horreur politique dépourvu de monstre (un militaire anglais a besoin d'une pièce de 10 cents pour téléphoner à Washington et prévenir le déclenchement de la Troisième Guerre mondiale ; Keenan Wynn le dépanne à contrecœur en démolissant un distributeur de Coca-Cola d'une décharge de mitraillette, mais il déclare à ce sauveur de l'humanité en puissance : « Vous aurez à répondre de vos actes devant la firme américaine Coca-Cola. ») ; *Orange mécanique*⁴⁹ comme un film d'horreur politique où les monstres sont tous humains (Malcolm McDowell piétinant un clochard en chantant *Singin' in the Rain*) ; et *2001*⁵⁰ comme un film d'horreur politique dont le monstre est inhumain (« Je vous en supplie, ne me déconnectez pas », implore HAL 9000, l'ordinateur assassin, tandis que le dernier survivant de la sonde jupitérienne lui ôte l'un après l'autre ses modules de mémoire), ledit monstre achevant son existence

cybernétique en chantant *A Bicycle Built for Two*⁵¹. Kubrick est le seul cinéaste américain à avoir compris que la violation du tabou est susceptible d'engendrer le rire tout autant que l'horreur, mais n'importe quel gamin amateur de blagues morbides le sait aussi bien que lui. À moins que Kubrick n'ait tout simplement été assez malin (ou assez courageux) pour franchir cette frontière plusieurs fois lors de sa carrière.

6

« Nous avons ouvert la porte sur une puissance inimaginable, déclare le vieux savant d'une voix sombre alors que s'achève *Des monstres attaquent la ville*, et il nous est impossible de la refermer. »

À la conclusion de *Colossus*⁵², le roman de D. F. Jones (adapté au cinéma sous le titre *Le Cerveau d'acier*⁵³), l'ordinateur qui vient de s'emparer des leviers de commande de la planète déclare à Forbin, son créateur, que l'humanité ne se contentera pas d'accepter sa suprématie ; elle finira par le vénérer comme un dieu. « Jamais ! » répond Forbin d'une voix vibrante qui ferait honneur au héros d'un *space-opera* de Robert Heinlein⁵⁴. Mais c'est Jones lui-même qui a le dernier mot... et celui-ci n'est guère rassurant. « Jamais ? » écrit-il avant d'apposer le mot FIN à la dernière page de son livre^{*4}.

Dans un film intitulé *Gog*⁵⁵, interprété par Richard Egan et produit par Ivan Tors, le créateur de *Flipper le dauphin*, c'est tout l'équipement d'une station spatiale qui semble pris de folie. Un miroir solaire se met à tourner sur lui-même, braquant sur l'héroïne l'équivalent d'un rayon de la mort ; une centrifugeuse conçue pour tester l'endurance des astronautes tourne avec une telle puissance que deux sujets meurent sous l'effet d'une accélération de plusieurs g ; et à la conclusion du film, deux robots d'aspect monstrueux, Gog et Magog, deviennent complètement incontrôlables, agitant leurs bras articulés terminés par des pinces de homard et émettant des bips-bips de compteur Geiger tout en semant la destruction autour d'eux (« Je peux le contrôler », déclare le savant impassible quelques instants avant que Magog ne l'étrangle avec sa pince de homard).

« Ces bestioles-là sont grosses par chez nous », déclare le vieil Indien de *Prophecy*⁵⁶ à Robert Foxworth et à Talia Shire alors qu'un

têtard gros comme un saumon vient de s'échouer sur la berge de ce lac du nord du Maine ; par la suite, Foxworth aperçoit un saumon gros comme un marsouin, et le spectateur est rassuré à l'idée que les baleines ne fréquentent pas l'eau douce.

Tous les films que je viens de mentionner ont en commun leurs symboles technologiques... et on les regroupe souvent sous le label « la nature en folie » (bien qu'il n'y ait pas grand-chose de naturel chez Gog et Magog, deux créatures pourvues de chenilles de tank et d'une forêt d'antennes sur la tête). Et dans chacun d'eux, c'est sur l'humanité et sa technologie que repose le blâme ; « Tout ceci, c'est votre faute », nous disent-ils ; ce qui ferait une chouette épitaphe à l'espèce humaine le jour où les ICBM prendront leur ultime envol.

Dans *Des monstres attaquent la ville*, ce sont les essais nucléaires de White Sands qui ont produit les fourmis géantes ; c'est la guerre froide qui a engendré ce diable informatique de Colossus, ainsi que les machines cinglées de Gog ; et c'est la pollution de l'eau par le mercure, rejeté par une usine de fabrication de pâte à papier, qui a donné naissance aux têtards gigantesques et aux monstruosité mutantes de *Prophecy*, le film de John Frankenheimer.

C'est ici dans le registre de la techno-horreur que nous trouvons notre véritable filon. Pas seulement une ou deux pépites de temps à autre, comme dans le cas du film d'horreur économique ou politique ; non, mon gars, ici, on trouverait de l'or même en creusant la terre à mains nues. Dans cette province du royaume de l'horreur, même un film aussi nul que *The Horror of Party Beach*⁵⁷ nous offre un symbole technologique dès que nous commençons à l'analyser – car, voyez-vous, tous ces ados en short et en bikini sont menacés par des monstres créés par des fuites dans des conteneurs de déchets nucléaires. Mais ne vous inquiétez pas pour nos héros ; certes, quelques créatures de rêve se font réduire en pièces, mais tout s'arrange à la fin et ils ont le temps d'aller manger un dernier hot dog avant la rentrée des classes.

Je le répète, la signification que j'attribue à ces films n'était pas nécessairement présente à l'esprit de leurs créateurs ; elle est arrivée toute seule. Les producteurs de *The Horror of Party Beach*, par exemple, étaient deux propriétaires de *drive-in* du Connecticut qui avaient décidé de gagner quelques dollars en mettant en chantier un film d'horreur à petit budget (leur raisonnement était apparemment le

suivant : si Nicholson et Arkoff, les fondateurs d'AIP⁵⁸, ont gagné X dollars en produisant des films de série B, alors on peut gagner X dollars au carré en produisant des films de série Z). Le fait que leur œuvre ait anticipé un problème qui deviendrait bien réel dix ans après n'est qu'un accident... mais un accident qui devait peut-être arriver tôt ou tard, comme celui de Three Mile Island. Il me semble d'ailleurs amusant que cette production minable ait joué le rôle de compteur Geiger dix ans avant que quiconque ait l'idée d'un projet du style *Le Syndrome chinois*⁵⁹.

À présent, il nous apparaît clairement que tous ces cercles se recoupent, que tous ces chemins nous amènent tôt ou tard au même terminus : la porte donnant sur le territoire du cauchemar de masse américain. Ces cauchemars sont inspirés par l'idée de profit, je vous l'accorde, mais ils n'en sont pas moins réels, et en fin de compte, les motivations vénales de leurs créateurs deviennent sans importance alors même que le cauchemar conserve tout son intérêt.

Je suis sûr que les producteurs de *The Horror of Party Beach* (ou ceux du *Syndrome chinois*, d'ailleurs) ne se sont jamais réunis pour se dire : « Voilà : nous allons mettre en garde le peuple américain contre les dangers des réacteurs nucléaires, et pour faire passer la pilule, nous allons enrober ce message dans un scénario palpitant. » Non, le raisonnement qu'ils se sont tenu était plus probablement du genre : Puisque notre public est un public de jeunes, les héros de notre film seront des héros jeunes, et puisque notre public s'intéresse au sexe, notre film se déroulera sur une plage, ce qui nous permettra d'exhiber le maximum de chair fraîche autorisé par la censure. Et puisque notre public aime se faire peur, nous allons lui donner des monstres bien répugnants. La recette idéale pour attirer les foules : un hybride des deux types de films les plus lucratifs d'AIP – le film de monstres et le film de plage.

Mais comme tout film d'horreur qui se respecte (hormis peut-être ceux du cinéma expressionniste allemand des années 1910-1920) doit faire quelques concessions à la crédibilité, il fallait trouver une *raison* expliquant pourquoi ces monstres surgissent des vagues et adoptent un comportement antisocial (un des points forts du film – si l'on peut dire – est la scène où ils s'introduisent dans un dortoir et massacrent dix ou vingt créatures nubiles... tu parles d'une pyjama-party !). Les producteurs ont jeté leur dévolu sur des déchets nucléaires conservés

dans des conteneurs non étanches. Je suis sûr que c'était là une des décisions les moins importantes qu'ils ont eu à prendre lors de la préparation du film, *et c'est précisément pour cette raison* que ce détail est important dans le cadre de notre discussion.

L'origine de ces monstres leur est sans doute venue à l'esprit à la suite d'une association d'idées analogue à celles que les psychiatres utilisent pour débusquer les angoisses de leurs patients. Et bien que *The Horror of Party Beach* soit depuis longtemps tombé dans l'oubli, l'image de ces conteneurs frappés du symbole de la radioactivité coulant lentement dans les profondeurs océanes est restée gravée dans la mémoire des spectateurs. Au nom du ciel, que *deviennent* donc ces déchets nucléaires ? nous demandons-nous. Que deviennent ces résidus, ces barres de plutonium, ces pièces détachées irradiées qui restent dangereuses pendant six cents ans et plus ? Est-ce que *quelqu'un* sait ce qu'il advient de ces saletés ?

Toute réflexion un tant soit peu poussée sur les films de technohorreur – ces films qui suggèrent de façon symbolique que nous avons été trahis par nos propres machines et par nos propres moyens de production – fait bien vite apparaître une carte du tarot qui nous est familière : celle du Loup-Garou. Lorsque j'ai évoqué ce motif à propos du *Cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, j'ai utilisé les termes *apollinien* (la raison et le pouvoir de l'esprit) et *dionysiaque* (l'émotion, la sensualité et le chaos). La plupart des films exprimant des terreurs de type technologique présentent la même dualité. Les sauterelles, nous dit le film *Le Début de la fin*⁶⁰, sont des créatures apolliniennes, qui passent leur vie à manger, à sauter, à cracher du jus de chique et à fabriquer d'autres sauterelles. Mais il leur suffit d'une infusion d'herbe nucléaire pour devenir grosses comme des Cadillac, virer au dionysiaque et attaquer Chicago. Et ce sont leurs tendances dionysiaques – leurs pulsions sexuelles, dans ce cas précis – qui causent leur perte. Peter Graves (dans le rôle du Jeune et Courageux Savant) enregistre un cri nuptial qui est diffusé depuis des haut-parleurs par des bateaux voguant sur le lac Michigan, et les sauterelles se précipitent vers la mort en croyant foncer vers une partie de pattes en l'air. Une petite histoire en forme de mise en garde. Je suis sûr que D. F. Jones a adoré.

Même *La Nuit des morts-vivants* relève en partie de la technohorreur, un détail que l'on oublie parfois quand on voit les zombies

converger vers la ferme isolée où se sont réfugiés les « bons ». Il n'y a rien de vraiment surnaturel chez ces morts qui marchent ; leur résurrection est due à des radiations émises par une sonde spatiale revenant de Vénus. Les débris de ladite sonde feraient sans doute un malheur dans les maisons de retraite de Floride.

L'effet barométrique de ces films de techno-horreur se démontre en comparant les productions des années 1950, 1960 et 1970. Durant les années 1950, la peur de la Bombe et de ses retombées était présente à l'esprit de tous, et elle a laissé des traces sur ces enfants qui voulaient tellement être sages, tout comme la Dépression des années 1930 en avait laissé sur leurs aînés. Les représentants de la nouvelle génération – les adolescents qui ne gardent aucun souvenir de la crise des missiles cubains ou de l'assassinat du président Kennedy, qui ont été nourris au lait de la détente – auront peut-être du mal à comprendre ce genre de terreur, mais ils auront sûrement l'occasion de découvrir leurs propres terreurs durant les années à venir... et les films d'horreur des prochaines années leur fourniront des points de focalisation pour leurs angoisses les plus diffuses.

Peut-être n'y a-t-il rien de plus difficile à appréhender qu'une terreur dont l'époque est révolue – ce qui explique sans doute pourquoi les parents grondent leurs enfants quand ils ont peur du croque-mitaine, alors qu'ils étaient dans la même situation à leur âge (avec des parents aussi compatissants et aussi bornés). C'est peut-être pour cette raison que les cauchemars d'une génération deviennent la sociologie de la suivante, que ceux qui ont marché sur les braises ne se rappellent que difficilement les brûlures de leurs pieds.

Je me souviens, par exemple, que les cheveux longs étaient un fait de société explosif en 1968, quand j'avais vingt et un ans. Aujourd'hui, ça semble aussi incroyable que l'idée que des hommes aient pu s'entretuer pour des questions d'astronomie élémentaire, mais c'est bel et bien ce qui s'est passé.

En cet an de grâce 1968, je me suis fait jeter du *Stardust*, un bar de la bonne ville de Brewster (Maine), par un ouvrier du bâtiment. Ce type, qui avait des muscles sur ses muscles, m'a déclaré que je pourrais revenir finir ma bière « quand tu te seras fait couper les tifs, espèce de tantouze pédé ». Sans parler des lazzi que me lançaient les automobilistes (en général ceux qui conduisaient des bolides à ailerons des années 1950) : « T'es un garçon ou une fille ? C'est

combien, chérie ? Quand est-ce que t'as pris un bain pour la dernière fois ? » Et ainsi de suite, comme le dit si justement Père Kurt.

Je me rappelle de tels incidents d'une façon intellectuelle, voire analytique, tout comme je me rappelle le jour (je devais avoir douze ans) où on m'a enlevé un pansement à la suite de l'excision d'un kyste. Le tissu s'était fondu dans ma chair, j'ai poussé un hurlement et je suis tombé dans les pommes. Je me rappelle encore la sensation que j'ai éprouvée lorsque la gaze s'est arrachée à la plaie (l'aide-soignante qui officiait ce jour-là n'avait apparemment aucune idée de ce qu'elle faisait), je me rappelle le cri que j'ai poussé, je me rappelle que je me suis évanoui. Mais il m'est impossible de me souvenir de la douleur elle-même. Idem pour l'histoire des cheveux longs, idem pour tous les autres problèmes d'un adolescent ayant vécu durant la décennie des bombes au napalm et des vestes à la Nehru. Si j'ai délibérément évité d'écrire un roman se passant durant les années 1960, c'est parce que cette époque me paraît aujourd'hui infiniment lointaine – comme si c'était un autre que moi qui l'avait vécue. Mais tout ceci est bien arrivé ; la haine, la paranoïa et la peur étaient partagées par tous. Si vous en doutez, il vous suffit d'aller voir ou revoir *Easy Rider*⁶¹, la quintessence du film d'horreur contre-culturel, dans lequel Peter Fonda et Dennis Hopper finissent mitraillés par deux péquenots roulant dans un pick-up pendant que Roger McGuinn chante une chanson de Bob Dylan intitulée *It's All Right, Ma (I'm Only Bleeding)*.

Il est tout aussi difficile de se rappeler de façon viscérale les terreurs qui accompagnaient le boom de la technologie nucléaire, il y a vingt-cinq ans de cela. Cette technologie était d'essence strictement apollinienne ; aussi apollinienne que ce brave Larry Talbot⁶², qui « récitait ses prières tous les soirs ». L'atome n'a pas été brisé par un Savant fou d'Europe centrale du genre Colin Clive⁶³ ou Boris Karloff ; l'expérience n'a pas été effectuée dans un pentagramme par une nuit de tempête ; elle était l'œuvre de tout un tas de types ordinaires travaillant à Oak Ridge et à White Sands, des types qui portaient des costumes de tweed et fumaient des Lucky Strike, qui se souciaient des pellicules sur leur crâne, des traits de leur voiture et du chiendent de leur pelouse. Les conquérants de l'atome, les maîtres de la fission, ceux qui ont ouvert la porte dont parle le vieux savant lorsque s'achève *Des monstres attaquent la ville...*, ce n'étaient que des employés, des petits fonctionnaires.

L'homme de la rue le comprenait et parvenait à l'accepter (les ouvrages de vulgarisation scientifique s'extasiaient sur le futur promis par notre ami l'Atome, cette source d'énergie inépuisable, et les enfants des écoles se voyaient offrir des bandes dessinées produites par les compagnies d'électricité), mais il n'en redoutait pas moins le revers de la médaille, le visage simiesque que pouvait afficher cet ange : il craignait que l'atome ne soit en fin de compte incontrôlable, pour toutes sortes de raisons politiques et technologiques. Ce sentiment de malaise a été exprimé par des films comme *Le Début de la fin*, *Des monstres attaquent la ville*, *Tarantula*⁶⁴, *L'Homme qui rétrécit*⁶⁵ (où un homme, Scott Carey, est plongé dans l'horreur à cause du mélange radiations-pesticides), *L'Homme H*⁶⁶ et *Le Monstre aux abois*⁶⁷. Ce cycle atteint l'apogée de l'absurde avec *Les Rongeurs de l'apocalypse*⁶⁸, où le monde est menacé par des lapins de vingt mètres de haut^{*5}.

Les films de techno-horreur des années 1960 et 1970 font la part belle aux sujets d'inquiétude caractéristiques de ces périodes ; les histoires de grosses bêtes laissent la place à des films comme *Le Cerveau d'acier* (le logiciel qui conquiert le monde) et *2001*, qui nous présentent tous deux un ordinateur devenant dieu, sans parler de films reposant sur l'idée plus vicieuse (mais mal exploitée, je suis le premier à l'admettre) de l'ordinateur devenant satire (*Génération Proteus*⁶⁹ et *Saturn 3*⁷⁰). L'horreur des années 1960 voit dans la technologie une pieuvre – peut être douée de raison – prête à nous étouffer sous la paperasse et sous les systèmes de traitement de l'information qui s'avèrent horribles quand ils fonctionnent (*Le Cerveau d'acier*) et encore plus horribles quand ils capotent : dans *Le Mystère Andromède*⁷¹, par exemple, c'est parce qu'un bout de papier est coincé dans un télétype que le signal d'alarme n'est pas donné, ce qui manque de causer la fin du monde suite à une série d'erreurs en cascade.

Puis vinrent les années 1970, dont les points culminants sont sans doute *Prophecy*, le film raté mais sincère de John Frankenheimer, lequel ressemble de façon frappante aux films de grosses bêtes des années 1950 (seule la cause première a changé), et *Le Syndrome chinois*, un film d'horreur qui réussit à faire la synthèse des trois terreurs technologiques les plus importantes : la peur des radiations, la peur de la pollution et la peur des machines incontrôlables.

Avant de tourner la page sur ces films qui utilisent le malaise engendré par la technologie pour nous offrir un équivalent moderne du Crochet (séduisant ainsi le Luddite sommeillant en chacun de nous⁷²), il nous faut peut-être mentionner certains films exploitant sous cet angle le thème du voyage spatial... mais nous écarterons de notre liste des films xénophobes comme *Les soucoupes volantes attaquent* et *Prisonnières des Martiens*⁷³. Il convient de souligner la différence entre les films s'intéressant au côté dionysiaque de l'exploration de l'espace (tels que *Le Mystère Andromède* et *La Nuit des morts-vivants*, où c'est un satellite qui ramène sur Terre des organismes dangereux mais dénués d'intelligence) et les films purement xénophobes traitant d'une invasion spatiale – l'espèce humaine y joue fréquemment un rôle passif, celui de la victime d'un truand venu du cosmos. Dans les œuvres de ce type, c'est bien souvent la technologie qui sauve la situation (voir *Les soucoupes volantes attaquent*, où le pistolet sonique de Hugh Marlowe dérègle les moteurs électromagnétiques des soucoupes, ou *La Chose d'un autre monde*, où Tobey et ses hommes utilisent l'électricité pour faire rôtir le légume interstellaire) – la science apollinienne triomphant des méchants dionysiaques de la planète X.

Bien que *Le Mystère Andromède* et *La Nuit des morts-vivants* considèrent l'exploration spatiale comme une source de dangers, le meilleur exemple de ce thème, combiné à celui de l'esprit génial hypnotisé par les sirènes de la technologie, nous est peut-être fourni par *Le Monstre*, un film qui leur est antérieur à tous deux. Dans cette production, la première de la série consacrée au professeur Quatermass, le spectateur commence par découvrir une des histoires de chambre close les plus terrifiantes jamais imaginées : trois astronautes partent dans l'espace mais un seul en revient... et il est plongé dans la catatonie. L'examen des appareils de l'astronef, ainsi que la présence de trois scaphandres dans celui-ci semblent prouver que les deux disparus n'en sont jamais sortis. Dans ce cas, où sont-ils passés ?

Apparemment, ils ont embarqué un auto-stoppeur interstellaire, une astuce de scénario que nous reverrons dans *It ! The Terror from Beyond Space*, et plus tard dans *Alien*. Cet auto-stoppeur (un genre de spore cosmique) a dévoré les deux astronautes disparus, ne laissant derrière lui qu'une poussière grise et visqueuse... et il est bien entendu

occupé à grignoter le corps du survivant, Victor Carune, qui est interprété de façon aussi terrifiante que magistrale par l'acteur Richard Wordsworth. Ce pauvre Carune, qui dégénère jusqu'à se métamorphoser en une grosse éponge pourvue de tentacules, est finalement retrouvé alors qu'il grimpe sur un échafaudage dans l'abbaye de Westminster, et c'est grâce à une décharge électrique qu'on réussit finalement à l'éliminer (juste à temps : il était sur le point de se reproduire en lâchant plusieurs milliards de spores dans la nature).

Rien d'extraordinaire pour un film de monstres, me direz-vous. Mais ce qui place *Le Monstre* à cent coudées au-dessus d'un nanar comme *The Horror of Party Beach*, c'est l'atmosphère sombre créée par la mise en scène de Val Guest et le personnage de Quatermass⁷⁴ tel que l'interprète Brian Donlevy (les acteurs qui lui succéderont dans ce rôle s'avéreront un peu moins flamboyants). Quatermass est un savant, certes, mais est-ce un savant fou ? Cela dépend de ce que vous pensez de la science. Mais s'il est fou, il y a suffisamment de méthode apollinienne dans sa folie pour le rendre aussi terrifiant (et aussi dangereux) que cette masse de gelée qui s'appelait jadis Victor Carune. « Je suis un homme de science, pas un voyant », déclare-t-il d'un air méprisant à un médecin qui vient de lui demander timidement comment la situation allait évoluer ; lorsqu'un autre savant lui dit qu'il risque de faire rôtir les astronautes s'il ouvre le sas de la fusée qui vient de s'écraser, Quatermass lui rétorque d'un air furieux : « Ne me dites pas ce que je peux faire et ne pas faire ! »

L'attitude qu'il adopte envers Carune est identique à celle d'un biologiste devant un hamster ou un singe rhésus. « Son état s'améliore », déclare-t-il alors que Carune, toujours plongé dans la catatonie, est installé dans un genre de fauteuil de dentiste et contemple ce qui l'entoure avec des yeux morts et aussi noirs que les cendres de l'enfer. « Il sait que nous cherchons à l'aider. »

Et pourtant, c'est Quatermass qui triomphe à la fin – même si c'est grâce à un coup de chance. Une fois que le monstre est détruit, Quatermass est abordé par un officier de police qui souhaite lui dire qu'il avait prié pour son succès. « Un seul monde à la fois, ça me suffit amplement », dit le policier ; Quatermass ne lui accorde aucune attention.

Puis c'est son jeune assistant qui vient le trouver. « Je viens juste

d'apprendre la nouvelle, monsieur, lui dit-il. Puis-je faire quelque chose pour vous ?

– Oui, Morris, lui répond Quatermass. Je vais avoir besoin d'aide.

– Pour quoi faire ?

– Nous allons recommencer », déclare Quatermass – c'est la dernière réplique du film. Celui-ci s'achève sur la vision d'une nouvelle fusée s'envolant vers l'espace.

Val Guest semble éprouver une certaine ambivalence pour cette conclusion, ainsi que pour le personnage de Quatermass, et c'est cette ambivalence qui confère au film puissance et résonance. Quatermass est plus proche des scientifiques de l'après-guerre tels que je les ai décrits plus haut que des savants fous des années 1930 ; il est l'antithèse du Dr Cyclops⁷⁵, ce type à blouse blanche et à grosses lunettes qui contemplait en gloussant ses monstrueuses créations. *Au contraire*⁷⁶, non seulement il est doué d'une intelligence redoutable et d'une séduction indéniable, mais c'est en outre un homme indomptable et charismatique. Le spectateur optimiste peut voir dans la conclusion du *Monstre* un hommage au superbe entêtement de l'esprit humain, à sa volonté d'enrichir à tout prix ses connaissances. Mais si l'on est un tant soit peu pessimiste, Quatermass apparaît comme le symbole parfait des limitations de l'homme, le grand prêtre du film de techno-horreur. Le retour de sa première sonde spatiale habitée a failli causer l'anéantissement de l'espèce humaine ; Quatermass réagit à ce petit contretemps en organisant aussitôt un nouveau lancement. Les politiciens dubitatifs sont impuissants à résister à son charisme, et quand nous voyons la deuxième fusée prendre son envol à la fin du film, nous sommes bien obligés de nous demander : *Qu'est-ce que celle-ci va bien pouvoir ramener ?*

Même l'automobile, institution américaine s'il en fut, n'a pas réussi à échapper au cauchemar hollywoodien ; quelques années avant d'emménager à Amityville, James Brolin a affronté les terreurs d'*Enfer mécanique* (1977), à savoir une monstruosité sur quatre roues ressemblant à une limousine récupérée dans un cimetière de voitures infernal. Ce film perd tout intérêt bien avant la troisième bobine (c'est le genre de navet où le spectateur sait qu'il dispose de dix minutes entre deux scènes-chocs pour aller refaire sa provision de pop-corn), mais il débute par une séquence fantastique où la voiture poursuit deux cyclistes dans le parc naturel de Zion, marquant sa progression

par des coups de klaxon arythmiques avant de les écraser impitoyablement. Il y a dans cette scène quelque chose de fondamentalement troublant, quelque chose qui éveille en nous une méfiance presque primitive envers ces mécaniques où nous nous enfermons tous les jours, acquérant un certain anonymat... ainsi peut-être que des pulsions homicides.

Nettement supérieur est *Duel*, le film de Steven Spielberg inspiré de la nouvelle de Richard Matheson⁷⁷, une œuvre qui a été tournée pour la télévision mais a accédé au statut de film-culte. Un routier psychotique conduisant un immense semi-remorque poursuit Dennis Weaver sur une autoroute californienne apparemment longue de plusieurs millions de kilomètres. Nous ne voyons jamais ce routier (bien qu'on aperçoive fugitivement un bras passé à la vitre du semi, et plus tard une paire de bottes de cow-boy), et c'est le camion lui-même, avec ses roues énormes, son pare-brise sale évoquant le regard d'un débile et ses pare-chocs affamés, qui finit par devenir une sorte de monstre – et lorsque Weaver parvient à l'attirer en haut d'un précipice et à l'y faire tomber, ses cris d'agonie ressemblent à des rugissements surgis de la préhistoire... les cris que pousserait un tyrannosaure englouti par un lac de goudron. Et la réaction de Weaver est digne d'un homme des cavernes : il se met à hurler, à agiter les bras, à danser de joie. *Duel* est un film au suspense quasi insoutenable, presque douloureux ; peut-être n'est-ce pas ce que Spielberg a fait de mieux – à mon avis, il risque de nous surprendre dans les années à venir –, mais c'est sûrement un des meilleurs téléfilms jamais produits.

Nous pourrions encore citer bien des histoires d'horreur inspirées par l'automobile, mais ce seraient en majorité des romans et des nouvelles ; des navets comme *Mad Max*⁷⁸ et *La Course à la mort de l'an 2000*⁷⁹ ne comptent pas. Hollywood a semble-t-il décidé que, les jours du véhicule à essence et à usage privé étant comptés, l'automobile doit être avant tout réservée aux poursuites se voulant comiques (voir *Drôle d'embrouille*⁸⁰ et ce film joyeusement débile qu'est *Lâchez les bolides*⁸¹) et aux hommages larmoyants (voir *Driver*⁸²). Le lecteur intéressé par le sujet est renvoyé à une anthologie composée par Bill Pronzini⁸³ et intitulée *Car Sinister*. Elle contient entre autres *Les Pieds et les Roues*, une nouvelle de Fritz Leiber⁸⁴ qui à elle seule en justifie l'achat.

Passons à l'horreur sociale.

Nous avons déjà abordé quelques films traitant de problèmes sociaux – les comédons, le psoriasis et les poussées de pilosité de Michael Landon⁸⁵. Mais il existe des œuvres s'intéressant à des sujets nettement plus graves. Dans certains cas (*Rollerball*⁸⁶, *Les Troupes de la colère*⁸⁷), elles tirent leurs effets de l'extrapolation logique ou satirique des tendances sociales contemporaines et ressortissent par conséquent à la science-fiction. Nous ferons l'impasse sur elles, si ça ne vous dérange pas, car il s'agit là d'une danse légèrement différente de celle dont nous voulons étudier les pas.

Il existe quelques films à la lisière de l'horreur et de la satire sociale ; *Les Femmes de Stepford* me semble le plus abouti. Ce film est basé sur un roman d'Ira Levin, lequel avait déjà réussi un tour de passe-passe similaire avec *Un bébé pour Rosemary* – mais nous en reparlerons plus tard, lorsque nous nous intéresserons à la littérature d'horreur. Pour l'instant, restons-en aux *Femmes de Stepford*, un film plein d'esprit sur l'avènement du M.L.F. et sur les réactions parfois inquiétantes qu'il a suscitées chez le mâle américain.

Je me suis longtemps demandé si ce film, mis en scène par Bryan Forbes et interprété par Katharine Ross et Paula Prentiss, avait bien sa place dans mon étude. C'est une œuvre aussi satirique que celles de Kubrick (quoique bien moins élégante), et je vous défie de ne pas éclater de rire lorsque Ross et Prentiss vont rendre visite à leur voisin (le droguiste de la ville, un type du genre Walter Mitty⁸⁸) et entendent sa femme gémir à l'étage : « Oh, Frank, tu es le plus beau... tu es le meilleur... tu es le champion^{*6}... »

Le roman d'Ira Levin a échappé à l'étiquette « horreur » (équivalente à celle de « paria » chez les critiques littéraires les plus snobs) parce qu'on y a vu une charge dirigée contre le M.L.F. Mais les cibles de cette terrifiante satire ne sont pas uniquement féminines ; Levin s'attaque aussi à ces hommes qui trouvent parfaitement normal d'aller jouer au golf le samedi matin après le petit déjeuner pour rentrer à la maison (le plus souvent bourrés) à l'heure du dîner.

Si j'ai finalement décidé de parler de ce film – de le considérer par conséquent comme une histoire d'horreur plutôt que comme une satire –, c'est parce que après quelques hésitations dans le déroulement de son intrigue, il affiche franchement sa nature : c'est

une histoire d'horreur sociale.

Katharine Ross et son mari (interprété par Peter Masterson) quittent New York pour emménager à Stepford, une banlieue aisée du Connecticut, un environnement qui conviendra mieux à leurs enfants et à eux-mêmes. Stepford est une petite communauté idyllique où les écoliers attendent sagement le car de ramassage, où l'on voit chaque jour deux ou trois personnes laver amoureusement leur voiture, où on a l'impression que les dons aux œuvres de charité sont supérieurs à la moyenne nationale.

Et pourtant, il se passe d'étranges choses à Stepford. La plupart des femmes y semblent un peu... disons, évaporées. Mignonnes, toujours vêtues de longues robes flottantes (une erreur de conception, à mon avis ; c'est une façon peu subtile d'attirer sur elles l'attention du spectateur – comme si on leur avait apposé sur le front un autocollant proclamant JE SUIS UNE DES FEMMES BIZARRES DE STEPFORD), elles conduisent toutes un break, échangent des recettes de cuisine avec un enthousiasme anormal et semblent passer le plus clair de leur temps au supermarché.

Une des femmes de Stepford (une des femmes *bizarres*, je veux dire) se blesse à la tête dans un accident de la circulation sans gravité ; plus tard, nous l'apercevons lors d'une réception en plein air et elle ne cesse de répéter : « Je *dois* trouver cette recette... je *dois* trouver cette recette... je *dois* trouver... » Le secret de Stepford est bien vite percé. Freud demandait d'une voix désespérée : « Les femmes... mais qu'est-ce qu'elles veulent ? » Forbes et ses collaborateurs posent la question inverse et lui trouvent une sinistre réponse. Les hommes, prétend ce film, ne veulent pas des femmes ; ils veulent des robots pourvus d'organes sexuels.

Il y a dans ce film plusieurs scènes amusantes (outre celle avec Frank le « champion ») ; j'ai particulièrement apprécié la réunion entre copines organisée par Ross et Prentiss : plutôt que d'échanger des méchancetés sur leurs maris (but avoué de cette réunion), les femmes *bizarres* de Stepford se lancent dans une discussion animée sur les lessives et les produits d'entretien ; on croirait assister à un de ces spots que les fils de pub américains ont baptisés du doux nom de « Deux C dans une C » – c'est-à-dire deux connes dans une cuisine.

Mais le film quitte bien vite le domaine ensoleillé de la satire sociale pour s'engager dans des contrées plus ténébreuses. Nous

sentons l'étau se resserrer, d'abord autour de Paula Prentiss, puis autour de Katharine Ross. Il y a cette scène sinistre où le dessinateur chargé de concevoir le visage des robots esquisse le portrait de Ross, levant les yeux de son carnet à dessin pour scruter son visage avec attention ; il y a le rictus affiché par le mari de Tina Louise lorsqu'un bulldozer détruit le court de tennis auquel elle tenait tant et qui va céder la place à la piscine dont il a toujours eu envie ; il y a la scène où Ross découvre son mari dans le salon de leur maison toute neuve, les larmes aux yeux et un verre à la main. Elle est plongée dans l'inquiétude, mais nous savons qu'il pleure des larmes de crocodile et qu'il a décidé de la troquer contre un mannequin à la cervelle transistorisée. Elle va bientôt perdre tout intérêt pour son hobby, à savoir la photographie.

C'est lors de la dernière scène que survient l'ultime horreur du film, et son trait satirique le plus dévastateur, quand la « nouvelle » Katharine Ross affronte l'ancienne... sans doute animée d'intentions meurtrières. Sous son négligé transparent qui semble tout droit sorti de chez Frederick's of Hollywood, les charmants petits seins de Mrs Ross se sont transformés en une paire d'obus de gros calibre à faire saliver un macho. Et ce ne sont plus ses seins, bien entendu ; ils sont devenus la propriété exclusive de son mari. Mais cette réplique n'est pas tout à fait achevée ; il n'y a que deux horribles trous noirs à la place de ses yeux. Détail horrible et spectaculaire, certes, mais ce sont ces seins gonflés à la silicone qui m'ont fait frissonner. Les meilleurs films d'horreur sociale sont les moins explicites, et *Les Femmes de Stepford*, en ne nous montrant que la surface des choses sans se soucier de nous expliquer leur mécanisme, est lourd de sous-entendus terrifiants.

Je ne compte pas vous faire perdre votre temps en vous racontant l'intrigue de *L'Exorciste* de William Friedkin, un film qui exploite lui aussi le malaise engendré par l'évolution des mœurs ; à mon sens, si votre intérêt pour l'horreur est tel que vous avez réussi à me supporter jusqu'ici, ça veut dire que vous l'avez sûrement déjà vu.

Si la fin des années 1950 et le début des années 1960 ont marqué le lever de rideau du conflit des générations (« C'est un garçon ou une fille ? », et cetera, et cetera), alors la période 1966-1972 a vu se dérouler la tragédie proprement dite. Little Richard, qui avait horrifié les parents en 1957 lorsqu'il dansait sur son piano avec ses mocassins

en peau de lézard, semblait bien inoffensif à côté de John Lennon, qui proclamait que les Beatles étaient plus populaires que le Christ – une déclaration qui devait entraîner moult autodafés de disques. La brillantine a laissé la place aux cheveux longs que j'ai évoqués plus haut. Les parents ont trouvé de drôles de fines herbes dans les chambres de leurs fils et de leurs filles. Les idées véhiculées par le rock étaient de plus en plus troublantes : *Mr Tambourine Man* semblait parler de drogue ; *Eight Miles High*, des Byrds, abordait franchement le sujet. Les stations de radio ont continué de passer les disques d'un groupe dont deux membres masculins avaient avoué leur amour. Elton John a affiché sa bisexualité sans pour autant voir chuter les ventes de ses disques ; et pourtant, moins de vingt ans auparavant, ce dingue de Jerry Lee Lewis s'était fait interdire d'antenne lorsqu'il avait épousé sa cousine âgée de quatorze ans.

Puis il y a eu la guerre du Viêt-nam. MM. Johnson et Nixon l'ont prolongée comme s'il s'agissait d'un grand pique-nique en Asie. La plupart des jeunes gens de ce pays n'avaient aucune envie d'y participer. « J'ai pas de querelle avec ces Congs », a déclaré Mohammed Ali, ce qui lui a valu de se faire retirer son titre de champion. Les jeunes se sont mis à brûler leur ordre de mobilisation, à fuir vers le Canada ou la Suède, à défiler en brandissant des drapeaux du Vietcong. À Bangor, où je vivais quand j'allais à la fac, un jeune homme fut arrêté et emprisonné pour avoir remplacé la poche-revolver de son jean par un drapeau américain. Tu trouves ça drôle, petit ?

Il y avait bien plus qu'un fossé entre ces générations. On aurait dit deux plaques tectoniques séparées par la faille de San Andreas : deux conceptions différentes de la culture, de la vie sociale, de la civilisation. Résultat : un tremblement de temps plutôt qu'un tremblement de terre. Et c'est dans le contexte de cette guerre entre les anciens et les modernes qu'est sorti *L'Exorciste*, un film qui a accédé lui aussi au statut de phénomène social. Les files d'attente atteignaient des longueurs inédites dans toutes les grandes villes où il était à l'affiche, et on donnait des séances supplémentaires à minuit dans des bourgades où le couvre-feu était d'ordinaire décrété dès 19 heures 30. Les Églises organisaient des manifestations devant les cinémas ; les sociologues pontifiaient en rallumant leur pipe ; les journaux télévisés présentaient des « émissions spéciales » quand

l'actualité s'avérait peu fournie. L'espace de deux mois, tout le pays n'a parlé que de possession.

En surface, le film (comme le livre) relate les efforts de deux prêtres pour chasser un démon de la jeune Regan McNeil, une adolescente adorable interprétée par Linda Blair (qui devait par la suite subir un viol au débouché-évier dans un téléfilm sordide intitulé *Born Innocent*). Mais le film traite en réalité des changements sociaux qui secouaient l'Amérique à cette époque, et nous fournit un symbole idéal de l'explosion de la jeunesse. C'était un film destiné à tous les parents angoissés qui avaient l'impression de perdre le contact avec leurs enfants et ne parvenaient pas à comprendre pourquoi. Nous y retrouvons le visage du Loup-Garou, le couple infernal Jekyll/Hyde, lorsque l'adorable et douce Regan se transforme en monstre obscène proférant (avec la voix de Mercedes McCambridge) des homélies du genre : « Vous allez laisser Jésus vous baiser, vous baiser, vous baiser. » Abstraction faite de ces éléments religieux, tous les Américains comprenaient sans peine ce que leur disait ce film ; le démon qui possédait Regan McNeil aurait réagi avec enthousiasme au « Fish Cheer » de Woodstock⁸⁹.

Un cadre de la Warner m'a récemment confié que, à en croire les sondages, le spectateur de cinéma moyen est âgé de quinze ans, ce qui explique sans doute pourquoi la plupart des films semblent affligés de ce que j'appellerais charitablement un certain manque de maturité. Pour un film comme *Julia*⁹⁰ ou *Le Tournant de la vie*⁹¹, on en produit une douzaine comme *Les Challengers*⁹² et *If You Don't Stop It, You'll Go Blind*⁹³. Mais il faut souligner que lorsque sort un de ces succès phénoménaux qui font rêver tous les producteurs – des films comme *La Guerre des étoiles*, *Les Dents de la mer*, *American Graffiti*⁹⁴, *Le Parrain*, *Autant en emporte le vent* et, bien entendu, *L'Exorciste* –, il renverse toujours cette barrière des générations qui est la plaie du cinéma intelligent. Il est rare qu'un film d'horreur réussisse un tel exploit, mais *L'Exorciste* fait bel et bien partie de cette catégorie (et nous avons déjà discuté d'*Amityville*, dont le public s'est révélé étonnamment mûr).

Parmi les films qui ont conquis ces adolescents qui forment la majorité du public figure l'adaptation de mon propre roman *Carrie*, dont le contenu symbolique colle à merveille aux préoccupations des jeunes. Bien que, à mon sens, le livre et le film s'appuient en grande

partie sur les mêmes situations sociales pour développer leur propos horifique, ils présentent suffisamment de différences pour que je m'attarde quelques instants sur l'adaptation de Brian De Palma.

Le livre et le film évoquent tous deux l'ambiance de films de lycée comme *Jeunesse droguée*⁹⁵, et bien que l'on remarque de l'un à l'autre quelques variations superficielles (la mère de Carrie, par exemple, apparaît dans le film comme une catholique romaine du genre traditionaliste frappée), leur intrigue est pratiquement la même. *Carrie* raconte l'histoire de la jeune Carrie White, souffre-douleur de sa fanatique religieuse de mère. Sa timidité et sa façon plutôt bizarre de s'habiller lui attirent également les quolibets de ses condisciples ; elle est victime de leur part d'un ostracisme absolu. Et comme elle est douée de talents télékinétiques qui se développent après ses premières règles, elle finit par faire usage de ce pouvoir pour « casser la baraque » après avoir été horriblement humiliée lors du bal de fin d'année de son lycée.

De Palma a traité ce matériau avec plus de légèreté et plus d'habileté que moi – disons en gros de façon plus artistique ; dans le livre, je m'efforçais avant tout de souligner la solitude de cette adolescente, ses efforts désespérés pour s'intégrer à la société qui est par force la sienne, des efforts voués à l'échec. Si cette réactualisation de *Jeunesse droguée* avait une thèse à soutenir, c'était la suivante : le lycée est un milieu où règnent l'intolérance et le conservatisme, une société dont les membres n'ont pas plus le droit de s'élever « au-dessus de leur condition » qu'un Indien n'aurait le droit de changer de caste.

Mais mon livre a également un contenu symbolique plus subtil – enfin, je l'espère. Si *Les Femmes de Stepford* se demande ce que les hommes attendent des femmes, alors *Carrie* s'intéresse à la façon dont les femmes apprennent à exercer leur pouvoir et à la peur que la femme et sa sexualité éveillent chez les hommes... en d'autres termes, quand j'ai écrit ce bouquin en 1973 – j'avais quitté la fac trois ans plus tôt –, j'avais pleinement conscience de ce qu'impliquait le M.L.F. pour les représentants de mon sexe. Mon roman, si on le lit d'un œil adulte, exprime l'angoisse du mâle devant un avenir où l'égalité des sexes sera assurée. À mes yeux, Carrie White est une adolescente martyrisée, une de ces misérables dont l'esprit est brisé dans cette fosse aux serpents qu'est n'importe quel lycée. Mais c'est aussi la Femme, prenant conscience de son pouvoir et, tel Samson, faisant choir le temple sur

les fidèles à la fin du récit.

Des considérations bien graves et bien mélodramatiques – mais elles ne sont présentes qu'en filigrane dans mon livre. Si vous ne les avez pas remarquées, je ne m'en vexerai pas. Les symboles les plus efficaces sont toujours les plus discrets (mais peut-être ai-je trop bien caché les miens ; lorsqu'elle a critiqué le film de De Palma, Pauline Kael a jugé mon bouquin en ces termes : « un roman alimentaire et sans prétention » – une description déprimante mais pas totalement inexacte).

Le film de De Palma est plus ambitieux. Tout comme *Les Femmes de Stepford*, son *Carrie* est à cheval sur l'horreur et l'humour, l'un faisant constamment ressortir l'autre, et c'est seulement lorsque le récit approche de sa conclusion que l'horreur occupe le devant de la scène pour ne plus le quitter. Un peu plus tôt, nous avons vu Billy Nolan (John Travolta, excellent) lancer aux flics un sourire complice tout en cachant une canette de bière sous son volant ; une scène dans la tradition d'*American Graffiti*. Mais lorsqu'il massacre un cochon à coups de maillet, son sourire s'est transformé en rictus de démence, et c'est ce genre d'évolution qui constitue le propos du film.

Nous voyons trois garçons (dont l'un, interprété par William Katt, apparaît comme le héros du film) en train d'essayer leurs smokings, profitant des circonstances pour se livrer à un petit numéro comique où figurent des imitations de Donald Duck et quelques passages en accéléré. Les filles qui ont humilié Carrie dans les douches en lui jetant des tampons et des serviettes hygiéniques nous sont montrées en train de subir leur punition, à savoir une série d'exercices de gym sur un fond musical rappelant la marche des éléphants dans *Le Livre de la jungle*. Et pourtant, en dépit de toutes ces scènes de la vie de lycée qui auraient plutôt tendance à faire sourire, nous percevons une haine aveugle dirigée contre cette pauvre fille qui tente de s'élever au-dessus de sa condition. Le film de De Palma semble étonnamment jovial, mais nous sentons bien que cette jovialité est dangereuse ; c'est un sourire complice qui va bientôt se transformer en rictus figé, et n'oublions pas que ces jeunes filles en short étaient celles qui, quelques minutes plus tôt, lançaient à Carrie leurs cris de : « Mets-y un bouchon ! Mets-y un bouchon ! » Et il y a surtout ce baquet empli de sang de cochon qui attend son heure au-dessus du podium où Carrie et Tommy (Katt) seront couronnés roi et reine de la soirée.

De Palma est rusé, et il dirige à merveille ses acteurs en majorité féminins. Quand j'ai écrit mon bouquin, j'ai beaucoup peiné pour parvenir à sa conclusion, m'efforçant de faire de mon mieux avec ce que je savais des femmes (c'est-à-dire pas grand-chose). Et ça se voit. Je reste relativement satisfait du résultat final, que je trouve lisible et palpitant. Mais mon roman souffre d'une certaine lourdeur qui ne convient guère à un roman populaire, une impression de *Sturm und Drang*⁹⁶ dont je ne suis pas arrivé à me débarrasser. Mes personnages et leurs actes me paraissent encore justes, mais le film de De Palma a cent fois plus de style que mon livre.

Celui-ci tente de regarder en face cette fourmilière qu'est le milieu lycéen ; le regard posé par De Palma est plus oblique... et plus perçant. Son film est sorti à une époque où les critiques se lamentaient de l'absence de vrais rôles de femmes dans le cinéma contemporain... mais aucun d'eux ne semble avoir remarqué que *Carrie* appartient exclusivement à ces dames. Billy Nolan, dont j'avais fait un personnage aussi important que terrifiant, est réduit par De Palma à un rôle quasi secondaire. Tommy, le garçon qui invite Carrie à être sa cavalière au bal de fin d'année, était à mes yeux un jeune homme honnête qui tentait à sa façon de lutter contre le système. Dans le film, il n'est que le pion de sa petite amie, celui grâce auquel elle tente de se faire pardonner sa participation à la scène de la douche où Carrie est bombardée de tampons.

« “Je sors avec qui j'ai envie, déclara Tommy d'un ton patient. Je t'ai demandé de venir parce que je voulais te le demander.” Au dernier instant, il se rendait compte qu'il disait la vérité⁹⁷. »

Dans le film, cependant, lorsque Carrie demande à Tommy pourquoi il l'invite à être sa cavalière, il lui lance un sourire ravageur et lui dit : « Parce que tu as aimé mon poème. » Lequel, entre parenthèses, a été écrit par sa petite amie.

Mon roman porte sur le lycée un regard classique : comme je l'ai dit plus haut, c'est une véritable fosse aux serpents. La vision de De Palma est plus originale ; la société adolescente de cette banlieue aisée lui apparaît comme une matriarchie. Où que se porte le regard, on ne voit que des filles en position de pouvoir : elles tirent les ficelles, truquent diverses élections, manipulent sans vergogne leurs soupirants. La situation de Carrie en devient doublement pitoyable,

car elle est incapable d'adopter un tel comportement – seuls les actes des autres peuvent la sauver ou la perdre. Le seul pouvoir dont elle dispose, c'est son talent télékinétique, et le livre et le film finissent par arriver au même point : Carrie emploie ledit talent pour détruire cette société pourrie. Et si cette histoire a connu autant de succès, en librairie comme dans les salles, c'est à mon avis pour la raison suivante : la vengeance de Carrie a réjoui tous les lycéens qui se sont fait ôter de force leur short en cours de gym ou casser leurs lunettes en cour de récréation. Lorsque Carrie détruit le gymnase du lycée (et lorsqu'elle rentre chez elle en continuant à semer la destruction sur son passage, une scène absente du film pour des raisons budgétaires), nous assistons à la révolution fantasmée des intouchables du milieu scolaire.

8

« Il était une fois un pauvre bûcheron qui habitait avec sa femme et ses deux enfants à la lisière d'une grande forêt ; le petit garçon s'appelait Hansel et la petite fille Gretel. Ce bûcheron était fort pauvre, et il vint un temps où la famine s'abattit sur le pays et où il lui devint impossible de donner à ses enfants leur pain quotidien. Un soir, alors qu'il s'agitait sur sa couche, rongé par l'inquiétude, il soupira et demanda à son épouse : "Qu'allons-nous devenir ? Comment pourrions-nous nourrir nos enfants alors que nous n'avons plus rien à manger nous-mêmes ?" Et son épouse lui répondit : "Voilà ce que nous allons faire. Demain matin, à la première heure, nous emmènerons les enfants dans la partie la plus sombre de la forêt ; nous y allumerons un feu et nous leur donnerons à chacun un quignon de pain ; puis nous irons travailler et nous les abandonnerons. Jamais ils ne pourront retrouver le chemin de la maison, et nous serons ainsi débarrassés d'eux..."⁴⁷ »

Jusqu'ici, nous avons discuté de films d'horreur cherchant à lier symboliquement des angoisses bien réelles (même si elles sont parfois diffuses) aux cauchemars inhérents au genre. Mais cette citation de *Hansel et Gretel*, un des plus sinistres contes pour enfants jamais écrits, nous amène maintenant à écarter toute caution rationnelle pour nous

intéresser à des œuvres plus fortes, des œuvres traitant de peurs apparemment universelles et ne devant rien à la raison.

C'est là que nous allons franchir les frontières du tabou, et il vaut mieux que je sois franc avec vous dès le départ. Je pense que nous sommes tous des malades mentaux ; ceux d'entre nous qui ne sont pas internés cachent leur folie mieux que les autres, voilà tout – et d'ailleurs, ils ne la cachent pas toujours très bien. Nous connaissons tous des gens qui parlent tout seuls ; des gens qui font parfois d'horribles grimaces quand ils croient que personne ne les regarde ; des gens qui éprouvent une phobie pouvant les conduire à l'hystérie – la peur des serpents, du noir, des lieux clos, des hauteurs... sans oublier, bien entendu, ces asticots qui attendent patiemment sous terre le moment où ils participeront au grand festin de la vie : ce qui mange sera un jour mangé.

Quand nous allons au cinéma pour regarder un film d'horreur, nous narguons le cauchemar.

Pourquoi ? Certaines des réponses à cette question sont aussi simples qu'évidentes. Pour montrer que nous en sommes capables, que nous n'avons pas peur, que nous pouvons tenir le coup. Ce qui ne veut pas dire qu'un bon film d'horreur ne nous arrachera pas un cri de temps à autre, tout comme nous poussons parfois un cri aux montagnes russes, lorsque notre wagonnet décrit une boucle de 360° ou plonge dans un lac en bas d'un toboggan. Et les films d'horreur, comme les montagnes russes, ont toujours été le domaine réservé des jeunes ; quand on atteint la quarantaine ou la cinquantaine, on perd le plus souvent tout désir de se retrouver la tête en bas.

Comme je l'ai fait remarquer plus haut, le cinéma d'horreur nous permet également de réaffirmer notre normalité fondamentale ; c'est un cinéma essentiellement conservateur, voire réactionnaire. La vision de Freda Jackson, l'horrible femme fondante du *Messenger du diable*⁹⁸, nous confirme que, même si nous n'avons pas la classe d'un Robert Redford ou d'une Diana Ross, nous sommes quand même à des années de lumière de l'authentique laideur.

Et on y va aussi pour s'amuser.

Et c'est là que le sol commence à se dérober sous nos pieds, n'est-ce pas ? Car c'est une forme d'amusement plutôt bizarre. Le spectateur s'amuse de voir des gens menacés... et parfois massacrés. Un critique a suggéré que, si le football américain professionnel était l'équivalent

moderne des jeux du cirque, alors le film d'horreur était celui de l'exécution publique.

Il est exact que le film d'horreur « mythique » a tendance à se passer de nuances (ce qui explique l'échec de *Terreur sur la ligne*⁹⁹ ; le psychopathe, interprété de façon sensible par Tony Beckley, n'est qu'un pauvre type souffrant de sa psychose ; la compassion qu'il nous inspire dilue l'impact du film comme l'eau dilue le whisky) ; il nous encourage à renoncer à nos capacités analytiques d'adulte pour redevenir un enfant qui voit les choses en noir et blanc. Il est si rare que nous soyons invités à nous abandonner au simplisme, voire à la folie à l'état brut, que c'est peut-être pour cette raison que le cinéma d'horreur nous soulage autant le psychisme. On nous permet de laisser la bride sur le cou à nos émotions.

Si nous sommes tous fous, alors la folie devient une question de degré. Si la folie dont vous souffrez vous pousse à découper les femmes en morceaux à l'instar de Jack l'Éventreur ou du Boucher de Cleveland¹⁰⁰, on vous enferme dans un asile (sauf que ces deux chirurgiens amateurs n'ont jamais été capturés, hé-hé-hé) ; si, d'un autre côté, votre folie vous pousse à parler tout seul quand vous êtes sous pression ou à vous curer le nez dans l'autobus, alors on vous laisse tranquille la plupart du temps... mais ne vous étonnez pas si vos proches vous invitent moins souvent à dîner.

Un fou meurtrier sommeille en presque chacun de nous (mis à part chez les saints, passés et présents, mais la plupart des saints présentent un autre type de démente), et il faut le laisser s'exprimer de temps en temps, hurler à la lune et se rouler dans l'herbe... Tiens, tiens, je crois bien qu'on est en train de reparler du Loup-Garou. Nos émotions et nos terreurs forment un organisme presque indépendant du nôtre, et nous savons que cet organisme a besoin d'exercice pour conserver sa tonicité. Certains des « muscles » émotionnels sont acceptés – voire exaltés – par la société civilisée ; il s'agit, bien entendu, des émotions nécessaires à la préservation du *statu quo* de la civilisation. L'amour, l'amitié, la loyauté, la tendresse – autant d'émotions que nous applaudissons, autant d'émotions immortalisées par les couplets ringards des cartes de vœux Hallmark et par les vers (je n'ose pas appeler ça de la poésie) de Leonard Nimoy.

Quand nous exprimons ces émotions, la société nous inonde de son approbation et de ses encouragements ; une leçon qui nous rentre dans

le crâne avant même que nous renoncions aux couches-culottes. Quand un petit garçon serre dans ses bras et couvre de baisers sa chipie de petite sœur, le cercle de famille s'exclame comme un seul homme : « N'est-il pas *adorable* ? » Suit alors une distribution de gâteaux au chocolat. Mais s'il coince délibérément dans une porte le petit doigt de cette petite chipie, c'est la punition garantie – le cercle de famille se met en colère et la fessée remplace les gâteaux au chocolat.

Malheureusement, les émotions barbares refusent de disparaître, et elles ont périodiquement besoin de s'exercer. D'où des plaisanteries morbides du genre : « Quelle est la différence entre un camion plein de boules de bowling et un camion plein de bébés morts ? » (Réponse : on ne peut pas décharger le premier avec une fourche... cette blague, je le précise, m'a été racontée par un gamin de onze ans.) Je suis sûr que cette vanne vous a révolté, mais ne vous a-t-elle pas également arraché un rire ou un sourire ? Cela confirmerait alors la thèse suivante : si nous partageons ce qu'on appelle la Fraternité de l'Homme, nous partageons aussi ce qu'on appelle l'Insanité de l'Homme. Je ne cherche pas à défendre la folie ou les plaisanteries morbides, mais seulement à expliquer pourquoi les meilleurs films d'horreur, comme les meilleurs contes de fées, réussissent à être simultanément réactionnaires, anarchistes et révolutionnaires.

Mon agent Kirby McCauley adore raconter une scène du film *Andy Warhol's Bad*¹⁰¹ – et il la raconte avec la voix émue de l'authentique fan d'horreur. Une mère jette son bébé de la fenêtre d'un gratte-ciel ; *cut* sur la foule qui arpente le trottoir, nous entendons un horrible *splatch*. Une autre mère se fraie un chemin avec son fils jusqu'au point de chute du bébé (le spectateur voit en fait une pastèque dont on a enlevé les pépins). « Voilà ce qui va t'arriver si tu n'es pas sage ! » déclare-t-elle à son rejeton. Cette plaisanterie est aussi morbide que celle du camion plein de bébés morts... ou que celle des bébés abandonnés dans la forêt, que nous connaissons sous le titre de *Hansel et Gretel*.

Le film d'horreur mythique, tout comme la plaisanterie morbide, est chargé de faire un sale boulot. Séduire ce qu'il y a de pire en nous. Déchaîner notre morbidité, libérer nos plus bas instincts, réaliser nos fantasmes les moins avouables... et tout ceci se passe dans le noir, bien entendu. C'est pour cette raison que les bons libéraux évitent

d'aller voir des films d'horreur. Personnellement, je considère que les plus agressifs d'entre eux – le *Zombie* de Romero, par exemple – vont soulever une trappe dans notre cerveau bien civilisé et jeter un panier plein de viande crue aux alligators affamés qui nagent dans les eaux troubles de notre subconscient.

Mais pour quoi faire ? Peut-être pour les empêcher de sortir, mes amis. Ils restent là-dessous et ils nous fichent la paix. *All you need is love*, ont dit Lennon et McCartney, et je suis d'accord : il suffit de l'amour. Tant qu'on n'oublie pas de nourrir les alligators de temps à autre.

9

Et maintenant, un mot du poète Kenneth Patchen¹⁰² extrait d'un petit livre fort réjouissant intitulé *But Even So* :

*Allons,
mon enfant,
si nous avons l'intention
de te faire mal, crois-tu
que nous irions rôder ici
près du sentier
dans le coin le plus
sombre
de la forêt ?*

Telle est l'émotion que les meilleurs films d'horreur mythique éveillent en nous, et ce poème nous suggère que, par-delà son caractère agressif et morbide, le film d'horreur travaille sur nous à un niveau plus profond. Et c'est tant mieux, car sinon l'imagination humaine serait considérablement appauvrie, se satisfaisant de films comme *Vendredi 13*¹⁰³ ou *La Dernière Maison sur la gauche*¹⁰⁴. Le film d'horreur a bien l'intention de nous faire mal, et c'est exactement pour cela qu'il rôde dans le coin le plus sombre de la forêt. En dernière analyse, le film d'horreur ne plaisante pas : il veut vous attraper. Une fois qu'il vous aura fait retrouver le point de vue et les attentes d'un enfant, il se mettra à jouer une mélodie toute simple choisie dans un

catalogue fort restreint – telle est la principale limite du film d’horreur (et par conséquent le principal défi qu’il lance au créateur) : c’est une forme des plus restrictives. Les choses qui font vraiment peur au commun des mortels peuvent se compter sur les doigts de la main. Et quand on en arrive à ce point, toute analyse similaire à celles auxquelles je me suis livré dans les pages précédentes devient impossible... ou alors sans aucun intérêt. On peut décrire les effets obtenus par le film d’horreur, un point c’est tout. Essayer d’aller plus loin serait aussi inutile que de tenter de diviser un nombre premier par un autre nombre que lui-même. Mais la nature de l’effet peut être suffisante ; certains films, tel le *Freaks* de Tod Browning, ont le pouvoir de nous liquéfier, de nous arracher un cri (ou un gémissement) de refus ; ce sont des films qui nous tiennent sous le charme quoi que nous fassions, même si nous entonnons la plus magique des incantations : « Ce n’est qu’un film, ce n’est qu’un film. » Et ces films peuvent être évoqués en usant de cette phrase merveilleuse, l’essence des contes de fées : « Il était une fois. »

Avant de poursuivre, nous allons nous livrer à un petit jeu. Attrapez un stylo et une feuille de papier pour noter vos réponses. Il y a vingt questions ; accordez-vous cinq points par réponse correcte. Et si votre score est inférieur à 70, vous avez encore besoin d’étudier sérieusement les *vrais* films d’horreur... ceux dont le seul but est de vous terrifier.

Prêt ? Okay. À vous de jouer.

1. Il était une fois une dame qui était la championne du monde des aveugles et dont le mari fut obligé de s’absenter (pour aller tuer un dragon ou quelque chose comme ça), et un méchant homme du nom de Harry Roat, originaire de Scarsdale, vint lui rendre visite pendant que son mari était parti.

2. Il était une fois trois baby-sitters qui décidèrent de sortir pendant la nuit de Halloween, et une seule d’entre elles était encore vivante lorsque vint le jour de la Toussaint.

3. Il était une fois une dame qui vola de l’argent et alla passer une soirée ennuyeuse dans un motel perdu dans la campagne. Tout allait bien jusqu’à ce qu’arrive la maman du propriétaire du motel ; maman fit alors quelque chose de vraiment méchant.

4. Il était une fois des méchants hommes qui tripotèrent les tuyaux d’oxygène dans la salle d’opération d’un grand hôpital, et les gens

s'endormirent longtemps, longtemps – comme Blanche-Neige. Sauf qu'ils ne se réveillèrent jamais.

5. Il était une fois une jeune fille très triste qui allait voir les hommes dans les bars, parce qu'elle se sentait moins triste quand ils la suivaient chez elle. Mais un soir, elle ramena un homme qui portait un masque. Et sous son masque, c'était le croque-mitaine.

6. Il était une fois de courageux explorateurs qui atterrirent sur une planète pour voir si on avait besoin de leur aide. Ils ne trouvèrent personne, mais quand ils repartirent, ils découvrirent que le croque-mitaine était à bord de leur astronef.

7. Il était une fois une dame triste qui s'appelait Eleanor et qui alla vivre une aventure dans un château enchanté. Dame Eleanor était moins triste, car elle avait trouvé de nouveaux amis dans le château enchanté. Mais ses amis partirent, et elle resta... pour toujours.

8. Il était une fois un jeune homme qui voulait ramener dans son pays une poudre magique. Mais il fut capturé avant de pouvoir monter sur son tapis volant, et les méchants lui prirent sa poudre magique et l'enfermèrent dans une oubliette.

9. Il était une fois une petite fille qui avait l'air adorable mais qui était en fait très méchante. Elle enferma le concierge dans sa chambre et mit le feu à son grand lit en bois parce qu'il avait été méchant avec elle.

10. Il était une fois deux petits enfants, comme Hansel et Gretel, et quand leur père mourut, leur maman se remaria avec un méchant homme qui faisait semblant d'être bon. Ce méchant homme s'était fait tatouer le mot AMOUR sur les doigts d'une main et le mot HAINE sur les doigts de l'autre.

11. Il était une fois une dame américaine qui habitait à Londres et que l'on disait folle. Elle croyait avoir vu un meurtre dans la maison condamnée à côté de la sienne.

12. Il était une fois une dame et son frère qui allèrent déposer des fleurs sur la tombe de leur mère, et le frère, qui était souvent méchant avec sa sœur, lui fit peur en lui disant : « Ils vont t'attraper, Barbara. » Et ils voulaient vraiment attraper la dame... sauf que c'est *lui* qu'ils ont attrapé en premier.

13. Il était une fois des oiseaux qui devinrent fous et qui se mirent à tuer tous les gens, car ces oiseaux étaient victimes d'un charme maléfique.

14. Il était une fois un fou armé d'une hache qui se mit à massacrer tous les membres de sa famille dans une vieille maison irlandaise. Et quand il coupa la tête au jardinier, la tête tomba dans la piscine – c'est drôle, non ?

15. Il était une fois deux vieilles sœurs qui habitaient ensemble dans un château enchanté du Royaume de Hollywood. L'une d'elles avait été très célèbre dans le Royaume de Hollywood, mais c'était il y a très, très longtemps. L'autre ne pouvait pas quitter son fauteuil roulant. Et savez-vous ce qui se passa ? La sœur qui pouvait marcher servit à celle qui était paralysée un rat mort pour le dîner ! C'est drôle, non ?

16. Il était une fois un gardien de cimetière qui découvrit que, s'il mettait des épingles noires dans les tombes vides de son cimetière, les propriétaires de ces tombes mouraient les uns après les autres. Mais savez-vous ce qui se passa lorsqu'il enleva les épingles noires pour les remplacer par des épingles blanches ? Le film se transforma en un gros tas de merde ! C'est drôle, non ?

17. Il était une fois un méchant homme qui enleva la petite princesse et l'enterra vivante... du moins c'est ce qu'il disait.

18. Il était une fois un homme qui inventa des gouttes magiques pour les yeux, ce qui lui permettait de voir les cartes des autres joueurs à Las Vegas et de gagner beaucoup d'argent. Il voyait aussi sous les jupes des jeunes femmes pendant les cocktails, ce qui n'était vraiment pas gentil, mais attendez, attendez. Cet homme continuait à voir de plus en plus de choses... *de plus en plus...*

19. Il était une fois une dame qui avait adopté le fils de Satan, et il la fit tomber du haut d'une galerie avec son tricycle. Que c'est méchant ! Mais maman avait de la chance dans son malheur. Comme elle était morte, elle n'était pas obligée de jouer dans le deuxième épisode !

20. Il était une fois un groupe d'amis qui partirent faire du canoë sur une rivière magique, et des méchants décidèrent de les punir en voyant qu'ils s'amusaient. C'était parce que ces méchants hommes ne voulaient pas que les gens de la ville viennent s'amuser dans leur forêt.

Alors, vous avez trouvé les réponses ? Si je vous ai collé quatre fois ou plus – si vous n'avez vraiment aucun titre à me proposer –, ça veut dire que vous avez passé trop de temps à voir des films « de qualité »

du genre *Julia, Manhattan*¹⁰⁵ et *La Bande des quatre*¹⁰⁶. Et pendant que vous regardiez Woody Allen imiter un ongle incarné (un ongle incarné *libéral*, bien entendu), vous avez raté certains des films les plus terrifiants jamais tournés. Allez, je vous donne les réponses :

1. *Seule dans la nuit*
2. *Halloween (La Nuit des masques)*
3. *Psychose*
4. *Morts suspectes*¹⁰⁷
5. *À la recherche de Mr. Goodbar*¹⁰⁸
6. *Alien*
7. *La Maison du diable*
8. *Midnight Express*
9. *La Mauvaise Graine*
10. *La Nuit du chasseur*
11. *Terreur dans la nuit*¹⁰⁹
12. *La Nuit des morts-vivants*
13. *Les Oiseaux*
14. *Dementia 13*
15. *Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?*
16. *I Bury the Living*
17. *Macabre*^{*8}
18. *L'Horrible Cas du Docteur X*
19. *La Malédiction*
20. *Délivrance*

La première observation que nous inspire cette liste de vingt films (que je pourrais adopter comme programme si on me confiait un cours sur le cinéma d'horreur viscérale de la période 1950-1980), c'est que quatorze d'entre eux reposent sur une intrigue dénuée de tout élément surnaturel... quinze si on compte *Alien*, qui a toutes les apparences de la science-fiction (mais il relève à mes yeux du surnaturel ; je le vois un peu comme du Lovecraft dans l'espace, l'humanité allant à la rencontre des Grands Anciens plutôt que d'attendre qu'ils viennent à elle). Ce qui nous amène à dire, si paradoxal que ça paraisse, que les films d'horreur mythique ont besoin d'une bonne dose de réalité pour fonctionner. Cette dose libère l'imagination de son fardeau et facilite la suspension de l'incrédulité. Le spectateur entre dans le film

persuadé que, si les circonstances s'y prêtaient, tout ce qu'il voit pourrait bien se produire.

Deuxième observation : un bon quart de ces films comportent dans leurs titres une référence à la nuit ou aux ténèbres. Les ténèbres, cela va sans dire, sont à la base de nos terreurs les plus fondamentales. Même si nous nous croyons investis d'une nature spirituelle, notre physiologie est similaire à celle de tous les mammifères qui rampent, courent ou trottent ; on doit se débrouiller avec les mêmes cinq sens. Il existe certains mammifères à la vue particulièrement perçante, mais nous ne sommes pas du nombre. Il y en a d'autres – les chiens, par exemple – qui voient encore plus mal que nous, mais leur manque de puissance cérébrale les a obligés à développer certains de leurs autres sens d'une façon qu'il nous est impossible d'imaginer (même si nous le pensons). En ce qui concerne les chiens, il s'agit de l'ouïe et de l'odorat.

Les soi-disant clairvoyants évoquent l'existence d'un « sixième sens », lequel est parfois identifié à la télépathie, parfois à la précognition, souvent à Dieu sait quoi, mais si nous disposons d'un sixième sens, il s'agit sans doute tout simplement (comme si c'était simple !) de notre faculté de raisonnement. Fido est peut-être capable de suivre à la trace une centaine d'odeurs dont nous n'avons même pas conscience, mais ce sale cabot n'arrivera jamais à jouer aux dames, et même pas au morpion. Grâce à cette faculté de raisonnement, il nous est inutile d'encourager le développement des cinq sens dans notre patrimoine génétique ; en fait, une partie substantielle de la population humaine est dotée d'un équipement sensoriel qui laisse pas mal à désirer – d'où l'invention des lunettes et du Sonotone. Mais nos cerveaux de 747 nous aident à survivre.

Tout ceci est bel et bon quand on est en train de négocier un contrat dans une salle de réunion bien éclairée ou de faire son repassage par un après-midi ensoleillé ; mais quand l'électricité est coupée pendant une tempête, on se retrouve en train de tâtonner dans le noir et de se demander où on a bien pu foutre ces satanées bougies, et la situation a bien changé. Même un 747, avec son radar et ses commandes sophistiquées, ne peut pas atterrir par temps de brouillard. Quand les lumières s'éteignent et que nous nous retrouvons naufragés dans les ténèbres, le brouillard de la réalité tombe bien trop vite à notre goût.

Quand un organe des sens cesse de recevoir des informations, le sens correspondant cesse de fonctionner (jamais à 100 %, bien sûr ; même dans la pièce la plus obscure, notre œil continue de percevoir des formes indistinctes, et même dans le silence le plus absolu, nous continuons à entendre un faible bourdonnement... signe que nos circuits restent ouverts dans l'attente d'une réception). Avec le cerveau, ce n'est pas tout à fait pareil – est-ce un bien ou un mal, cela dépend de la situation. C'est un bien si vous vous retrouvez forcé à l'inactivité pendant quelque temps ; vous pouvez mettre votre sixième sens à profit pour planifier la journée du lendemain, imaginer ce que deviendrait votre existence si vous gagniez à la loterie, ou vous demander ce que la jolie Miss Hepplewaite porte – ou ne porte pas – sous sa jupe si moulante. D'un autre côté, le fait que le cerveau ne cesse jamais de fonctionner n'est pas toujours une bénédiction. Demandez donc l'avis d'un insomniaque chronique.

Quand quelqu'un m'affirme que les films d'horreur ne lui font pas peur, je l'invite à faire l'expérience suivante. Allez donc voir un film comme *La Nuit des morts-vivants*, et allez-y tout seul (avez-vous remarqué que la plupart des spectateurs de films d'horreur arrivent en couple, en groupe et parfois en *meute* ?). Ensuite, reprenez le volant, rendez-vous dans une maison abandonnée et en ruine – il y en a une dans toutes les villes (sauf peut-être à Stepford, mais cette cité a d'autres problèmes). Entrez. Montez jusqu'au grenier. Asseyez-vous. Écoutez la maison qui craque et gémit autour de vous. Remarquez à quel point ces bruits ressemblent à ceux que pourrait produire quelqu'un – ou quelque *chose* – qui monte l'escalier. Humez l'odeur de poussière. De pourriture. De décomposition. Repensez au film que vous venez de voir. Vous êtes assis là, dans le noir, incapable de voir ce qui s'approche de vous... ce qui va peut-être poser une main sale et griffue sur votre épaule... ou sur votre gorge...

Paradoxalement, l'expérience des ténèbres peut conduire à l'illumination.

La peur du noir est la plus enfantine des peurs. Les contes de terreur se racontent le plus souvent « autour d'un feu de camp » ou du moins après le coucher du soleil, car ce qui est risible en plein jour arrache rarement un sourire la nuit venue. Tous les écrivains et les cinéastes d'horreur ont conscience de ce fait et en font usage – c'est un des points de pression les plus vulnérables à l'horreur^{*9}. Cette

observation s'applique plus particulièrement aux cinéastes, bien entendu, et de tous les outils que peut employer le cinéaste d'horreur, celui de la peur du noir est peut-être le plus naturel, puisque c'est bien évidemment dans le noir qu'on regarde un film.

C'est Michael Cantalupo, directeur littéraire chez Everest House (le premier éditeur de ce volume aux États-Unis), qui m'a rappelé un truc d'exploitation utilisé lors de la sortie du film *Seule dans la nuit*, et je ne résiste pas au plaisir de vous faire partager ce souvenir. Les quinze ou vingt dernières minutes de *Seule dans la nuit* sont particulièrement terrifiantes, grâce notamment au talent d'Audrey Hepburn et d'Alan Arkin (et à mes yeux, l'interprétation d'Alan Arkin – dans le rôle de Harry Roat Jr, le psychopathe de Scarsdale – est une des plus fabuleuses de l'histoire du cinéma, peut-être même supérieure à celle de Peter Lorre dans *M. le Maudit*¹¹⁰) et à l'astuce diabolique imaginée par Frederick Knott¹¹¹, l'auteur de la pièce de théâtre qui a inspiré ce film.

Hepburn, dans une dernière tentative désespérée pour sauver sa vie, casse toutes les ampoules et toutes les lampes de son appartement afin de se retrouver sur un pied d'égalité avec son agresseur. Malheureusement, elle a oublié une source de lumière... mais peut-être qu'on n'aurait pas fait mieux qu'elle, vous et moi. Elle a oublié l'ampoule du frigo.

Et les directeurs des salles où passait le film avaient reçu pour instruction d'éteindre toutes les lumières, à l'exception des panonceaux EXIT placés au-dessus des portes. Je ne m'étais jamais rendu compte avant ce jour de la quantité de lumière présente dans une salle de cinéma, même pendant la durée du film. Les salles les plus récentes ont ces petites ampoules à faible intensité encastrées dans leur plafond, les plus anciennes ces *flambeaux*¹¹² rococo accrochés aux murs. Dans le pire des cas, il y a toujours la lueur venue de l'écran pour vous aider à retrouver votre siège quand vous revenez des toilettes. Sauf que les dernières minutes de *Seule dans la nuit* se déroulent entièrement dans l'appartement plongé dans les ténèbres. Le spectateur ne dispose plus que de ses oreilles, et ce qu'entendent celles-ci – les hurlements de Miss Hepburn, le souffle torturé d'Arkin (il a reçu un coup de couteau quelques minutes plus tôt, et nous avons pu ainsi nous détendre, voire le croire mort, jusqu'à ce qu'il resurgisse soudain tel un diable sortant de sa boîte) – n'est guère rassurant. Alors

vous restez assis là. Votre cerveau de 747 tourne à plein régime, mais il ne reçoit presque aucune information. Il ne vous reste plus qu'à transpirer et à espérer que les lumières vont se rallumer... ce qu'elles finissent par faire, heureusement. Mike Cantalupo m'a raconté qu'il avait vu *Seule dans la nuit* dans une salle si minable que même les ampoules des panonceaux EXIT étaient cassées.

Ça devait être *vraiment* dur.

Cette conversation avec Mike m'a rappelé un autre film, *Le Désosseur*¹¹³ de William Castle, qui avait utilisé un truc du même genre (mais un truc infiniment moins classe, ce qui n'a rien d'étonnant de sa part). Castle¹¹⁴, que j'ai déjà évoqué à propos de *Macabre* – que mes petits copains de l'époque avaient rebaptisé *McBare*, rappelez-vous –, était le roi du *gimmick* cinématographique ; c'était lui l'inventeur de l'assurance sur la peur, par exemple ; si un spectateur mourait de peur en regardant un de ses films, ses héritiers recevaient la somme de cent mille dollars. Puis il a eu l'idée d'engager des infirmières pour superviser la projection de ses films, toujours en cas de malheur ; ensuite, il a exigé que les spectateurs se fassent prendre la tension avant d'être autorisés à voir son nouveau chef-d'œuvre de l'horreur (en l'occurrence un film intitulé *La Nuit de tous les mystères*¹¹⁵), j'en passe et des meilleures¹¹⁶.

Les détails de l'intrigue du *Désosseur*, un film au budget si ridicule que le producteur a dû rentrer dans ses frais à partir du millième spectateur, sont sortis de ma mémoire, mais je me rappelle qu'il y figurait un monstre (« le Picoteur ») qui se nourrissait de la terreur. Quand ses victimes étaient terrifiées au point d'en rester sans voix, il se collait à leur colonne vertébrale et... euh... eh bien, il les picotait à mort. Je sais que ça a l'air débile dit comme ça, mais dans le film ça marchait plutôt bien (enfin, j'avais onze ans à l'époque). Je me souviens qu'une jolie fille s'est retrouvée attaquée par le Picoteur dans une baignoire. Dur.

Mais au diable l'intrigue du film ; parlons de son *gimmick*. À un moment donné, le Picoteur s'introduit dans une salle de cinéma, tue le projectionniste et réussit à couper l'électricité. Et dans la salle où vous êtes en train de regarder le film, toutes les lumières s'éteignent et l'écran devient tout noir. Mais vous avez appris un peu plus tôt que, si jamais le Picoteur vous attaque, il vous suffit de pousser un hurlement pour vous débarrasser de lui – ça fait tourner l'adrénaline dont il se

nourrit, ou quelque stupidité de ce genre. Et voilà qu'une voix sort des haut-parleurs : « Le Picoteur est entré dans cette salle. Peut-être qu'il est sous *votre* fauteuil ! Alors hurlez ! Hurlez ! *Hurlez pour échapper à la mort !* » Les spectateurs étaient ravis d'obtempérer, bien entendu, et la scène suivante nous montre le Picoteur en train de fuir pour échapper à la mort, provisoirement vaincu par tous ces spectateurs hurlants^{*10}.

Outre les films qui dès leur titre annoncent la couleur (si je puis dire en parlant de ténèbres), plus de la moitié des œuvres figurant sur ma petite liste utilisent à fond la peur du noir. *La Nuit des masques* de John Carpenter se déroule presque totalement après le crépuscule. Idem pour les scènes les plus terrifiantes de *Psychose*. Dans *À la recherche de Mr Goodbar*, l'horrible dernière scène (ma femme a foncé vers les toilettes, persuadée qu'elle allait vomir), celle où Tom Berenger poignarde la malheureuse Diane Keaton, prend place dans son appartement obscur, à peine illuminé par des éclairs stroboscopiques. Et je n'ai pas besoin de vous rappeler l'importance des ténèbres dans *Alien*. « Dans l'espace, personne ne vous entend hurler », disait la publicité de ce film ; elle aurait tout aussi bien pu dire : « Dans l'espace, il est toujours minuit une. » L'aube ne se lève jamais dans ces abîmes interstellaires lovecraftiens.

Hill House suscite la peur en permanence, mais elle garde ses effets les plus redoutables – le visage dans le mur, les portes qui s'enflent, les bruits de canon, la chose qui prend la main d'Eleanor (elle croyait que c'était Theo, mais – gasp ! – ce n'était pas elle) – pour la tombée de la nuit. C'est un autre employé d'Everest House, Bill Thompson (qui me sert de directeur littéraire depuis un bon millénaire ; peut-être que j'étais *son* directeur littéraire dans une vie antérieure, et maintenant il se venge), qui m'a rappelé *La Nuit du chasseur* – et, *mea culpa*, j'avais bien failli l'oublier – et m'a dit que parmi les scènes d'horreur qui l'avaient marqué durant des années figurait celle où on voit les cheveux de Shelley Winters flotter dans l'eau après que le prédicateur homicide l'a noyée dans la rivière. Tout ceci se passe pendant la nuit, bien entendu^{*11}.

Il existe une ressemblance intéressante entre une scène de *La Nuit des morts-vivants*, celle où la petite fille tue sa mère à coups de binette, et la dernière scène des *Oiseaux*, où Tippi Hedren, enfermée dans un grenier, est attaquée par des corbeaux, des moineaux et des mouettes.

Ces deux scènes sont des exemples classiques de l'utilisation sélective de l'ombre et de la lumière. Nous avons tous appris durant notre enfance que l'abondance de lumière avait le pouvoir de chasser toutes sortes de terreurs imaginées, mais que la lumière à petites doses ne faisait que les renforcer. Rappelez-vous le réverbère qui transformait les branches d'un arbre en doigts griffus, ou le clair de lune qui métamorphosait le tas de jouets dans le placard en une Chose prête à nous attaquer d'un instant à l'autre.

Durant la scène de matricide de *La Nuit des morts-vivants* (qui, tout comme la scène de la douche dans *Psychose*, nous semble interminable la première fois que nous la voyons, tellement elle est choquante), la fillette tape sur une ampoule suspendue à un fil, et la cave devient un paysage cauchemardesque peuplé d'ombres mouvantes – qui tantôt cachent les choses et tantôt les révèlent. Lorsque les oiseaux attaquent Tippi Hedren dans son grenier, c'est la lampe torche de celle-ci qui assure cet effet stroboscopique (que j'ai déjà évoqué à propos de la dernière scène d'*À la recherche de Mr Goodbar* et que l'on retrouve – utilisé de façon aussi irritante qu'arbitraire – durant le monologue incohérent de Marlon Brando à la fin d'*Apocalypse Now*¹¹⁷) et qui confère à la scène un rythme des plus efficaces – le rayon lumineux balaie d'abord le grenier avec une certaine rapidité, Miss Hedren utilisant sa lampe pour chasser les oiseaux... mais à mesure qu'elle perd ses forces et sombre dans l'inconscience, ce rai de lumière se fait de plus en plus lent, tombe doucement vers le sol. Et il n'y a plus que le noir... et au sein des ténèbres, le sinistre bruissement d'une multitude d'ailes.

Je pourrais poursuivre cette analyse en déterminant le « quotient de ténèbres » de tous ces films, mais je n'irai pas jusque-là et me contenterai de faire remarquer que, même dans les rares films placés sous le signe de l'« horreur en plein soleil », on trouve quantité de moments de terreur se déroulant dans le noir – c'est dans l'obscurité que Geneviève Bujold grimpe au-dessus de la salle d'opération dans *Morts suspects*, c'est dans l'obscurité qu'Ed (Jon Voight) escalade la falaise un peu avant la conclusion de *Délivrance*... sans parler de la tombe pleine d'os de chacal dans *La Malédiction*, ni de la découverte du « mémorial » aquatique de la petite sœur dans *Dementia 13*, le premier film de Francis Ford Coppola (une production AIP).

Mais avant de tourner la page, voici encore une petite liste¹¹⁸ : *La*

*Force des ténèbres*¹¹⁹, *Night of the Lepus*¹²⁰, *Dracula, prince des ténèbres*¹²¹, *The Black Pit of Dr M.*¹²², *The Black Sleep*¹²³, *Black Sunday*¹²⁴, *The Black Room*¹²⁵, *Black Sabbath*¹²⁶, *Dark Eyes of London*¹²⁷, *The Dark*¹²⁸, *Au cœur de la nuit*¹²⁹, *Night of Terror*¹³⁰, *Night of the Demon*¹³¹, *Nightwing*¹³², *Night of the Eagle*¹³³...

Vous avez sans doute compris. Si les ténèbres n'avaient pas existé, les cinéastes d'horreur auraient été obligés de les inventer.

Il y a sur ma petite liste un film que je me suis jusqu'ici abstenu de mentionner, en partie parce qu'il est l'antithèse de ceux que nous venons d'évoquer – l'horreur y trouve sa source dans la lumière plutôt que dans les ténèbres –, mais aussi parce qu'il nous conduit tout naturellement à une brève discussion d'un des effets que le film d'horreur mythique s'efforce d'avoir sur le spectateur. Nous savons tous ce qu'est la révulsion, un résultat facile à obtenir chez tout sujet normalement constitué^{*12}, mais c'est seulement dans le cinéma d'horreur que la révulsion – cette pulsion émotionnelle des plus infantiles – accède parfois au niveau de l'art. J'entends déjà certains d'entre vous protester qu'il n'y a rien d'artistique dans le fait de chercher à faire vomir son prochain – il suffit pour cela de mâcher une bouchée de viande et de se tourner vers lui en ouvrant la bouche –, mais que dire alors des œuvres de Goya ? Ou des boîtes à cirage et des soupes en conserve d'Andy Warhol, d'ailleurs ?

Même le pire des films d'horreur parvient à se distinguer sur ce terrain. L'autre jour, alors qu'il me passait un coup de fil, Dennis Etchison¹³⁴ a échangé avec moi des souvenirs émus sur une séquence du film *L'Invasion des araignées géantes*¹³⁵ où une dame déguste un cocktail de vitamines, ignorant qu'une araignée bien ventrue est tombée dans le mixer juste avant qu'elle ne le mette en marche. Miam, miam. Dans un film nullissime intitulé *La Nuit des vers géants*¹³⁶, on trouve un moment inoubliable (pour les deux cents personnes qui ont vu ce navet, je veux dire) où une jeune femme en train de prendre une douche lève la tête vers le pommeau d'où l'eau a cessé de couler et y découvre un boisseau de chenilles grouillantes. Dans *Suspiria*¹³⁷ de Dario Argento, des écolières se retrouvent sous une pluie d'asticots... et à la table du dîner, par-dessus le marché. Cette scène n'a aucun rapport avec l'intrigue du film, mais elle est vaguement intéressante dans son genre. Dans *Maniac*¹³⁸, réalisé par William Lustig, ex-cinéaste de porno soft, on trouve une scène incroyable où le psychopathe de service (Joe Spinell) scalpe soigneusement une de ses victimes ; la caméra ne se contente pas de filmer la scène : elle la fixe d'un œil morne et contemplatif et la rend presque insoutenable.

Comme je l'ai remarqué plus haut, les bons films d'horreur opèrent fréquemment à ce niveau – aussi primitif que répugnant, je vous

l'accorde. Je serais tenté d'appeler ça « le facteur BEURK »... ou encore le facteur « Ô mon Dieu c'est *dégueulasse* ! ». C'est là que la plupart des bons critiques conservateurs et des bons critiques libéraux entrent en désaccord relativement au cinéma d'horreur (voir, par exemple, le traitement accordé à *Zombie* par Lynn Minton dans *McCall's* – elle est sortie de la salle après les deux premières bobines – et par *The Boston Phoenix*, qui lui a consacré la couverture de son cahier culturel). À l'instar de la musique punk, le film d'horreur répugnant tire sa valeur artistique de son anarchie infantile – la scène de *La Malédiction* où le photographe est décapité par un panneau de verre relève d'une conception de l'art plutôt bizarre, et on ne peut pas en vouloir à certains critiques de préférer à ce genre de machin des films comme *Julia*, où Jane Fonda tente désespérément de nous faire croire qu'elle interprète le personnage de Lillian Hellman.

Mais la révolulsion *relève* de l'art, et il est important que nous le comprenions bien. Il arrive que les spectateurs restent impassibles même lorsque l'écran regorge de sang. D'un autre côté, s'ils ont été amenés à aimer et à comprendre les personnages – voire seulement à les apprécier –, à voir en eux des êtres de chair et de sang, si l'auteur a réussi à les toucher, ils ne peuvent pas *ne pas* réagir quand le sang commence à couler. Je ne connais personne, par exemple, qui n'ait pas eu l'air assommé à coups de marteau en sortant de la projection de *Bonnie and Clyde*¹³⁹ d'Arthur Penn ou de *La Horde sauvage*¹⁴⁰ de Sam Peckinpah. Et pourtant, certains films de ce dernier – *Apportez-moi la tête d'Alfredo Garcia*¹⁴¹, *La Croix de fer*¹⁴² – n'arrachent que des bâillements à leurs spectateurs. Le contact ne s'est pas fait.

Tout ceci est bel et bon, et personne ne contestera la valeur artistique d'un film comme *Bonnie and Clyde*, mais revenons quelques instants à la purée arachnéenne de *L'Invasion des araignées géantes*. Si cette scène relève à mon avis de l'art, ce n'est pas parce qu'un lien s'est forgé entre le personnage et nous. Croyez-moi, nous n'avons aucun intérêt pour la dame qui boit son jus d'araignée (pas plus que pour les autres personnages de ce film, d'ailleurs), mais nous éprouvons néanmoins un certain *frisson*¹⁴³, car les doigts malhabiles du cinéaste ont réussi à trouver une faille dans notre armure, à toucher un de nos points de pression psychique. Si nous nous identifions à cette malheureuse, cela ne doit rien à sa personnalité ; mais elle nous apparaît subitement comme un être humain en proie à

une situation insoutenable en d'autres termes, la révolusion est l'ultime recours du processus d'identification, que l'on emploie lorsque toutes les tentatives de caractérisation ont échoué. Quand cette dame boit son cocktail à l'araignée, nous frissonnons avec elle... et réaffirmons ainsi notre propre humanité^{*13}.

Ceci dit, examinons à présent *L'Horrible Cas du Docteur X*, un des films d'horreur les plus intéressants et les plus excentriques jamais tournés, et dont la scène finale est une des plus répugnantes jamais imaginées.

Ce film de 1963 a été produit et réalisé par Roger Corman, lequel était à l'époque en pleine métamorphose. La chenille qui nous avait donné des films aussi médiocres que *L'Attaque des crabes géants*¹⁴⁴ et *La Petite Boutique des horreurs*¹⁴⁵ (qui voyait sans doute les débuts de Jack Nicholson à l'écran¹⁴⁶ mais n'était pas mémorable pour autant) allait bientôt devenir le papillon responsable d'œuvres aussi superbes qu'horrifiques, comme *L'Halluciné*¹⁴⁷ et *Le Masque de la mort rouge*¹⁴⁸. C'est à mon avis avec *L'Horrible Cas du Docteur X* que la créature a commencé à émerger de son cocon. Le scénario de ce film est dû à Ray Russell¹⁴⁹, auteur de *Sardonicus* et d'autres romans – parmi lesquels il faut citer *Incubus*, plutôt mélodramatique, et *Princess Pamela*, nettement plus réussi.

Dans *L'Horrible Cas du Docteur X*, Ray Milland interprète un savant qui a découvert des gouttes pour les yeux lui permettant de voir à travers les murs, les vêtements, les cartes à jouer... bref, à travers tout ce que vous voulez ; l'équivalent chimique des lunettes à rayons X tant vantées dans les pubs pour gogos des années 1950. Mais le processus, une fois enclenché, ne s'arrête pas si facilement. Les yeux de Milland commencent à s'altérer, devenant tout d'abord injectés de sang puis virant peu à peu au jaune bilieux. C'est à ce moment-là que nous commençons à nous inquiéter sérieusement – peut-être parce que nous sentons venir l'inévitable, et en un sens il est déjà trop tard. Les yeux sont une des parties les plus vulnérables de l'individu, une faille dans son armure de chair. Imaginez, par exemple, que vous plongez le pouce dans l'œil de votre prochain, que vous le sentez sur le point d'exploser. Répugnant, non ? De telles idées sont immorales. Mais quand vient Halloween, les petits enfants se livrent à un jeu que l'on appelle le Jeu du mort : ils se passent dans l'obscurité des grains de raisin soigneusement pelés en entonnant d'une voix solennelle :

« Voici les yeux du mort. » Beurk. Oh oui, beurk. Ou, comme le disent mes gosses : « *Dé-GUEUEU !* »

Et nous avons tous des yeux, pas vrai ? Même notre vieux pote l'ayatollah Khomeyni en a une paire, tout comme il a un nez et deux oreilles. Sauf que, à ma connaissance, personne n'a tourné un film d'horreur sur un nez incontrôlable, et il n'existe aucun film intitulé *The Crawling Ear*¹⁵⁰ – alors que *The Crawling Eye*¹⁵¹ est sorti en 1958. Nous savons tous que les yeux sont les plus vulnérables de nos organes des sens, les parties les plus vulnérables de notre visage, et en plus, ils sont (beurk !) *tout mous*. C'est peut-être le pire...

Si bien que, lorsque Milland chausse des lunettes noires à la moitié du film, nous commençons à nous demander ce qui se passe derrière leurs verres. En outre, il se produit autre chose – quelque chose qui augmente considérablement la valeur artistique de *L'Horrible Cas du Docteur X*. Ce film devient carrément lovecraftien, mais cette influence s'exerce de façon différente – et bien plus pure – que dans *Alien*.

Les Grands Anciens, nous dit Lovecraft, ont été exilés de notre monde, et leur seul désir est d'y revenir – et ils ont accès à des sources d'énergie si puissantes que le simple fait de les entrevoir peut conduire un mortel à la démence, si puissantes que l'explosion d'une galaxie serait risible en comparaison.

Je pense que c'est une de ces sources que Milland commence à entrevoir à mesure que sa vue devient inexorablement plus perçante. Il ne voit tout d'abord qu'une lueur irisée au sein des ténèbres – le genre de truc qu'on voit lors d'un trip au L.S.D. Rappelez-vous que Corman a également commis *The Trip*¹⁵² (dont Jack Nicholson a coécrit le scénario) et *Les Anges sauvages*¹⁵³, où l'on voit Bruce Dern, à l'article de la mort, s'écrier : « Quelqu'un peut-il me filer une cigarette normale ? » Bref, cette masse de lumière devient de plus en plus grande, de plus en plus nette. Et peut-être qu'elle est vivante... et qu'elle se sait observée. Milland a réussi à voir par-delà les murailles du monde, et ce qu'il a vu l'a rendu fou.

Cette force cosmique finit par devenir si claire à ses yeux qu'elle emplît l'écran lors des scènes perçues de son point de vue : une masse monstrueuse et éclatante qui persiste néanmoins à rester floue. Et Milland finit par craquer. Il prend sa voiture et fonce dans le désert (avec au-dessus de lui cette Présence lumineuse), et lorsqu'il ôte ses lunettes, nous découvrons des globes oculaires d'un noir d'encre. Il

hésite un instant... puis s'arrache les yeux. Le film s'achève sur la vision de ses deux orbites sanguinolentes. Mais à en croire certaines rumeurs – fondées ou non, je l'ignore –, la dernière réplique du film a été coupée au montage car jugée *trop* horrible. Si tel est le cas, il s'agissait de la conclusion la plus logique que l'on puisse imaginer. D'après la rumeur, Milland s'écrie après son acte : « *Je vois encore !* »

11

Nous n'avons fait que tremper le bout des doigts dans le profond océan mythique de l'expérience et des terreurs humaines. Il nous serait possible de poursuivre en évoquant des phobies aussi diverses que la peur des hauteurs (*Sueurs froides*¹⁵⁴), la peur des serpents (*Sssnake*¹⁵⁵), la peur des chats (*Les Griffes de la peur*¹⁵⁶), la peur des rats (*Willard*¹⁵⁷, *Ben*¹⁵⁸)... sans parler de tous les films qui tirent leurs effets de la révulsion. Et des mythes que nous n'avons pas encore abordés... mais il nous faut bien garder quelque chose pour la suite, pas vrai ?

Et quels que soient les sujets que nous abordons, nous finirons toujours par revenir à cette notion de points de pression phobique... tout comme la plus charmante des valse dépend en dernière analyse de la simplicité de ses trois temps. Le film d'horreur est une boîte pourvue d'une manivelle, et pour le faire fonctionner, il suffit de tourner cette manivelle jusqu'à ce que le diable jaillisse de sa boîte, une hache à la main et un rictus meurtrier aux lèvres. Tout comme le sexe, il s'agit là d'une expérience infiniment désirable, mais toute discussion de ses effets finit invariablement par engendrer la monotonie.

Plutôt que d'explorer cent fois le même terrain, achevons donc ce bref exposé sur le film d'horreur mythique par une visite de son site le plus remarquable : la mort. Voilà bien l'atout maître de tous les films d'horreur. Mais les cinéastes ne jouent pas cette carte à la manière d'un champion de bridge, qui en comprendrait toutes les implications et toutes les possibilités les plus fructueuses ; ils l'utilisent plutôt comme un enfant jouant à la bataille. En fait, c'est là que résident à la fois les limites du cinéma d'horreur considéré en tant qu'œuvre d'art et son charme à la fois morbide et captivant.

« La mort, c'est quand les monstres vous attrapent », songe le jeune Mark Petrie dans mon roman *Salem*. Et si je devais résumer en une phrase tout ce que j'ai pu dire ou écrire sur l'horreur (et pas mal de critiques me reprocheront de ne pas l'avoir fait, ha-ha), ce serait sûrement celle-ci. Ce n'est pas ainsi que les adultes regardent la mort ; c'est là une métaphore grossière qui ne tient guère compte du ciel, de l'enfer, du nirvana ou de cette fameuse roue karmique qui nous garantit à tous une seconde chance. Ce point de vue – qui est celui qu'adoptent la plupart des films d'horreur – n'a rien à voir avec les spéculations philosophiques sur « la vie après la vie » et ne concerne que l'instant crucial où nous quittons cette vallée de larmes. Cet instant où vient la mort est le seul rite de passage authentiquement universel, le seul à avoir des suites qu'aucune donnée psychologique ou sociologique en notre possession ne nous permet d'expliquer. Tout ce qu'on sait, c'est qu'on s'en va ; et bien que nous disposions de certaines règles – oserais-je dire d'une certaine étiquette ? – relatives à ce sujet, le moment crucial nous prend bien souvent par surprise. Les gens décèdent en faisant l'amour, en prenant l'ascenseur, en nourrissant un parcmètre. Certains s'en vont en éternuant. D'autres encore meurent au restaurant, ou dans un hôtel de passe, voire parfois aux toilettes. On n'est jamais sûr de mourir dans un lit ou les bottes aux pieds. Il serait donc bien remarquable que nous n'ayons pas un peu peur de la mort. Celle-ci est bien présente, n'est-ce pas, le facteur irréductible de notre existence, la mère sans visage d'une centaine de religions, si absolue et si incompréhensible qu'on n'en discute jamais dans les cocktails. La mort devient un mythe dans les films d'horreur, mais il convient de souligner que ceux-ci la mythifient de la façon la plus simple possible : la mort dans les films d'horreur, c'est quand les monstres vous attrapent.

Nous autres, fans de cinéma d'horreur, nous avons vu des gens se faire tabasser à mort, périr sur le bûcher (Vincent Price dans le rôle-titre du *Grand Inquisiteur*¹⁵⁹, une production AIP qui est sûrement un des films d'horreur les plus répugnants des années 1960, finit sa carrière par un barbecue), se faire cribler de balles, de coups de couteau, se faire crever les yeux à coups d'aiguille, se faire dévorer vivants par des sauterelles, des fourmis, des dinosaures et même des cafards ; nous avons vu des gens décapités (*La Malédiction, Vendredi 13, Maniac*), vidés de leur sang, dévorés par des requins (qui

pourrait oublier le bateau pneumatique qui s'échoue sur la plage, déchiré et ensanglanté, dans *Les Dents de la mer* ?) ou des piranhas ; nous avons vu des méchants engloutis par des sables mouvants ou dans des bacs d'acide ; nous avons vu notre prochain écrabouillé ou gonflé comme une baudruche ; à la fin de *Furie*¹⁶⁰, le film de Brian De Palma, John Cassavetes explose littéralement.

Les critiques libéraux, qui ont de la civilisation, de la vie et de la mort une conception plus complexe, ont tendance à faire la moue devant ce genre de massacre gratuit, à le considérer (au mieux) comme l'équivalent moral de l'arrachage des ailes de mouche et, au pire, comme la mise en scène symbolique d'une exécution publique. Mais la première de ces comparaisons mérite qu'on s'y attarde. Rares sont les enfants qui n'ont jamais arraché les ailes d'une mouche ou qui n'ont jamais observé patiemment l'agonie d'un insecte. La première scène de *La Horde sauvage* nous montre un groupe d'enfants rieurs en train de faire périr un scorpion par le feu – une scène caractéristique de ce que les gens qui n'aiment pas (ou ne connaissent pas) les enfants appellent souvent à tort « la cruauté de l'enfance ». Les enfants ne sont presque jamais délibérément cruels, et ils ne se livrent pratiquement jamais à la torture, dans l'acception qu'ils ont de ce terme^{*14} ; ils sont toutefois capables de tuer par désir de s'instruire, étudiant l'agonie d'un insecte avec l'attention clinique d'un biologiste étudiant un cobaye venant d'inhaler une bouffée de gaz toxique. Rappelons-nous Tom Sawyer, qui faillit se casser le cou tant il était impatient de voir le chat mort de son ami Huck, et qui, pour avoir eu le « privilège » de nettoyer sa barrière, obtint pour récompense un rat mort « et une ficelle pour le balancer au bout ».

Autre exemple :

« Bing Crosby raconte que son fils, âgé de six ans, était inconsolable à la mort de sa tortue. Désireux de le distraire de son chagrin, Bing lui a suggéré d'organiser un service funèbre, et son fils a accepté en rechignant un peu. Tous deux ont pris une boîte à cigares, en ont doublé l'intérieur avec un carré de soie, l'ont peinte en noir et ont creusé un petit trou dans leur jardin. Bing plaça alors soigneusement le "cercueil" dans la tombe, récita une longue et émouvante prière et chanta un hymne. Au terme de la cérémonie, les yeux du petit garçon étaient luisants de chagrin et d'excitation. Bing

lui demanda alors s'il voulait jeter un dernier regard sur sa tortue avant d'enterrer le cercueil. Son fils répondit par l'affirmative et Bing souleva légèrement le couvercle de la boîte à cigares. Tous deux contemplèrent la tortue avec révérence, et soudain, elle bougea. Le petit garçon la considéra un long moment, puis se tourna vers son père et lui dit : "Tuons-la^{*15}." »

Les enfants font preuve d'une curiosité aussi permanente qu'insatiable, et cette curiosité ne se limite pas à la mort. Et pourquoi pas ? Ils sont pareils à des spectateurs qui viennent d'entrer dans une salle où l'on projette un film dont l'action a débuté il y a plusieurs milliers d'années. Ils veulent en connaître l'intrigue, les personnages et surtout la logique interne : est-ce un drame ? une tragédie ? une comédie ? ou bien carrément une farce ? Ils n'en savent rien, parce qu'ils n'ont pas encore (mais ça viendra) reçu l'enseignement de Socrate, de Platon, de Kant ou d'Erich Segal. Quand on a cinq ans, on a des gourous qui s'appellent le Père Noël et Ronald McDonald ; les questions qu'on se pose sont du genre : peut-on manger un biscuit la tête en bas ? les balles de golf contiennent-elles vraiment un poison mortel ? Quand on a cinq ans, on cherche à s'informer dans les domaines accessibles.

Permettez-moi donc de vous raconter ma propre histoire de chat mort. Alors que j'avais neuf ans et demeurais à Stratford (Connecticut), deux de mes copains – deux frères – ont découvert le cadavre déjà raide d'un chat dans le caniveau, non loin de Burrets' Building Material, le magasin situé en face du terrain vague où on jouait au base-ball. Ils m'ont appelé en consultation afin que j'éclaire de mon opinion le problème du chat mort. Le très *intéressant* problème du chat mort.

C'était un chat gris, de toute évidence écrasé par une voiture. Ses yeux étaient mi-clos, et nous avons tous remarqué qu'ils semblaient contenir de la terre et des particules de goudron. Première déduction : quand on est mort, on se fout d'avoir une poussière dans l'œil (nous partions du postulat que ce qui était bon pour les chats l'était aussi pour les gosses).

Nous l'avons examiné en quête d'asticots.

Pas d'asticots.

« Peut-être qu'y en a dedans », a dit Charlie d'une voix pleine

d'espoir (Charlie faisait partie des gamins pour lesquels William Castle avait tourné un film intitulé *McBare*, et il me téléphonait souvent les jours de pluie pour m'inviter à venir chez lui et lire des bandes dessinées).

Nous avons poursuivi notre examen, retournant le chat mort dans un sens puis dans l'autre – avec un bâton, bien entendu ; on risque d'attraper un virus ou une bactérie en tripotant un chat mort à mains nues. Toujours pas d'asticots.

« Peut-être qu'y en a dans son *cerveau*, a dit Nicky, le frère de Charlie, une lueur dans les yeux. Peut-être qu'il a des asticots qui lui dévorent le *cerveau*.

– Impossible, j'ai décrété. Le cerveau, c'est... euh... étanche. Il peut rien y entrer. »

Ils ont médité là-dessus.

On a fait le cercle autour du chat mort.

Puis Nicky a dit soudain : « Et si on lui lâche une brique sur le cul, est-ce qu'il va chier ? »

S'ensuivit un long débat sur ce point de biologie *post mortem*. Il fut finalement décidé de procéder à l'expérience. On trouva une brique. On débattit sur le fait de savoir qui allait la lâcher sur le chat mort. Ce problème fut résolu de la façon traditionnelle. Le rite d'am-stram-gram fut célébré. Ce fut Nicky qui gagna.

La brique fut lâchée.

Le chat mort ne chia pas.

Déduction numéro deux : quand on est mort, on ne chie pas si quelqu'un vous lâche une brique sur le cul.

Ensuite, on a abandonné le chat pour aller jouer au base-ball.

L'expérience s'est poursuivie au fil des jours, et je pense encore à ce chat mort lorsque je relis l'excellent poème de Richard Wilbur¹⁶¹ intitulé *The Groundhog*. Les asticots ont fait leur apparition au bout de deux jours, et nous avons observé leur grouillement avec un intérêt mêlé de répugnance. « Ils lui bouffent les yeux, a fait remarquer Tommy Erbter, un autre gamin de ma rue. Regardez ça, les mecs, ils lui bouffent même les yeux. »

Puis les asticots se sont fait la malle, laissant le chat mort avec quelques kilos et pas mal de poils en moins. Nous avons espacé nos visites. La décomposition du chat était entrée dans une phase moins colorée. Mais j'ai pris l'habitude d'y jeter un coup d'œil chaque matin

en allant à l'école ; ce n'était qu'une halte sur ma route habituelle, un élément de mon rituel matinal – similaire à ceux consistant à laisser traîner la pointe d'un bâton sur la clôture de la maison abandonnée ou à faire quelques ricochets sur l'étang du parc.

À la fin du mois de septembre, Stratford fut frappé par un ouragan. Il y eut une petite inondation, et lorsque les eaux se retirèrent deux ou trois jours plus tard, le chat mort avait disparu – emporté par les flots. Je ne l'ai pas oublié, et je suppose que je ne l'oublierai jamais : ce fut ma première expérience de la mort. Ce chat n'est plus que poussière aujourd'hui, mais il est resté dans mon cœur.

Un film sophistiqué exige de son public des réactions sophistiquées – en d'autres termes, des réactions d'adulte. Les films d'horreur ne sont pas sophistiqués, et c'est pour cette raison qu'ils nous permettent de considérer à nouveau la mort avec des yeux d'enfant – ce qui n'est peut-être pas une si mauvaise chose. Je n'irai pas jusqu'à faire mienne cette idée aussi romantique que simpliste selon laquelle les choses apparaissent plus clairement aux enfants qu'aux adultes, mais je suggérerai néanmoins que les enfants voient les choses avec plus d'intensité. Pour les yeux d'un enfant, le vert d'une pelouse est de la couleur des émeraudes que l'on trouve dans les mines du roi Salomon chères à H. Rider Haggard, le bleu d'un ciel hivernal est aussi violent qu'un pic à glace, le blanc d'une neige fraîchement tombée est une décharge d'énergie onirique. Et le noir... est plus noir. Beaucoup plus noir.

Voici la vérité sur les films d'horreur : ils ne célèbrent pas la mort, contrairement à ce qu'ont pu affirmer certains ; ils célèbrent la vie. Ils ne chantent pas les louanges de la difformité, mais en nous montrant des êtres difformes, ils chantent les louanges de la santé et de l'énergie. En nous montrant les souffrances des damnés, ils nous aident à redécouvrir les joies modestes (mais jamais négligeables) de notre propre existence. Ce sont les sangsues de la psyché, et ils soulagent celle-ci de ses angoisses... du moins pour un temps.

Le film d'horreur vous demande si vous avez envie de regarder de près le chat mort (ou la forme sous le drap, pour reprendre une métaphore que j'ai employée dans l'introduction de *Danse macabre*)... mais pas avec les yeux d'un adulte. Peu important les implications philosophiques de la mort ou les possibilités religieuses inhérentes au concept de vie après la vie ; le film d'horreur nous propose de jeter un

coup d'œil à la mort en tant qu'artefact physique. Devenons donc des enfants déguisés en médecins légistes. Et comme des enfants faisant une ronde, tenons-nous par la main et entonnons ce chant que nous connaissons tous par cœur : le temps presse, tout le monde est malade, la vie est brève et la mort est là.

Oméga, tel est le chant du film d'horreur. Voici la fin. Mais le symbole qui sous-tend tous les bons films d'horreur est le suivant : *Pas encore. Pas cette fois-ci.* En dernière analyse, le film d'horreur célèbre les êtres humains qui ont la force de regarder la mort en face parce qu'elle ne demeure pas encore en leur cœur.

*1. Un tel succès n'offre, hélas, aucune garantie de récidive ; bien que le talent inné de Hooper empêche son second film, *Le Crocodile de la mort* [*Eaten Alive* (1976)], de s'abaisser au niveau de *The Bloody Mutilators*, ce n'en est pas moins une déception. À mon sens, le seul cinéaste réussissant régulièrement – et brillamment – à explorer la frontière entre l'art et l'exhibitionnisme porno est le Canadien David Cronenberg.

*2. La fille de Van Helsing ? direz-vous avec une surprise mêlée de consternation. Eh oui. Les lecteurs familiers du roman de Stoker constateront que le film de Badham (ainsi que la pièce de théâtre dont il est tiré) présente avec lui nombre de différences. En termes de logique narrative, ces différences semblent parfaitement fonctionner, mais pourquoi les avoir imposées à l'intrigue ? Elles ne nous apprennent rien de neuf sur le Comte, ni sur le mythe du vampire en général, et ne me paraissent pas le moins du monde justifiées. « C'est le showbiz », dirons-nous en haussant les épaules – pour la énième fois.

*3. Certains avanceraient non sans raison que la xénophobie est déjà en elle-même d'essence politique, mais je préfère la considérer comme une émotion universelle et l'exclure (du moins pour le moment) du contexte de propagande subliminale qui nous intéresse ici.

*4. D. F. Jones ne rentre pas dans la catégorie des optimistes à tout crin de la science-fiction. Dans son roman *Implosion*, l'invention d'une pilule contraceptive à efficacité permanente déclenche une stérilité à l'échelle planétaire et la lente agonie de l'espèce humaine. Voilà qui n'est guère réjouissant, mais Jones n'est pas le seul écrivain à exprimer une certaine méfiance envers la technologie ; on pourrait citer J. G. Ballard, auteur de livres aussi glaçants que *Crash*, *L'Île de béton* et *I.G.H.*, et Kurt Vonnegut Jr (que ma femme appelle affectueusement « Père Kurt »), qui nous a donné des livres tels que *Le Berceau du chat* et *Le Pianiste déchaîné*.

*5. Sans parler de tous les films, japonais pour la plupart, où la cause première de l'horreur est de nature nucléaire (explosion ou radiations) : *Godzilla*^a, *Gorgo*, *Rodan*^b, *Mothra*^c et *Invasion planète X*^d. Ce sous-genre a d'ailleurs fait l'objet d'une parodie antérieure au *Docteur Folamour* de Kubrick, à savoir *Le Kid atomique*^e, interprété par Mickey Rooney.

*6. Cette scène n'est pas à porter au crédit de Forbes, ni à celui de Levin, mais à celui de William Goldman, le scénariste du film, un type doué d'un redoutable sens de l'humour. Si vous en doutez, lisez donc son roman *Princess Bride*, une merveilleuse satire des contes de fées. Si l'on excepte *Alice au pays des merveilles*, je ne connais aucun autre bouquin qui exprime autant d'amour, de joie et de bonne humeur.

*7. Extrait de *The Andrew Lang Fairy Tales Treasury*, compilé par Cary Wilkins (Avenel Books, New York, 1979, page 91).

*8. Ce film de William Castle – son premier, mais hélas pas son dernier – était numéro un sur la liste des films « à voir » quand j'étais à l'école primaire. Mes copains de Stratford l'appelaient d'ailleurs *McBare* [Bare = nu]. Film à voir ou pas, nos parents avaient été si impressionnés par sa bande-annonce morbide qu'ils nous avaient interdit de le voir dans leur immense majorité. Mais, aussi rusé que peut l'être un vrai fan d'horreur, j'ai réussi à déjouer l'interdiction maternelle en prétendant être allé voir le *Davy Crockett* de Walt Disney, un film que ma collection d'images offertes par les fabricants de chewing-gum me permettait de résumer sans difficulté en cas d'interrogatoire poussé.

*9. Il arrive parfois qu'un créateur s'écarte de cette tradition et produise ce qu'on appelle de l'« horreur en plein soleil ». Ramsey Campbell est particulièrement habile dans ce registre ; voir par exemple son recueil de nouvelles judicieusement intitulé *Demons by Daylight* [« Démon à la lumière du jour ». Écrivain britannique né en 1946, John Ramsey Campbell est, avec James Herbert et Clive Barker, un des rénovateurs du fantastique anglais. Une dizaine de ses romans ont été traduits en français, parmi lesquels *La poupée qui dévora sa mère* (*The Doll who Ate His Mother*, 1976 ; J'ai lu, no 1998), *Le Parasite* (*The Parasite*, 1980 ; J'ai lu, no 2058) et *Soleil de minuit* (*Midnight Sun*, 1991 ; Pocket, no 9116).]

*10. Bon Dieu, quel plaisir de passer en revue certains des *gimmicks* imaginés autour des navets les plus minables – ça vous rappelle les soupes populaires qu'on organisait dans les salles de cinéma durant la Grande Dépression. La sortie d'un navet italien intitulé *The Night Evelyn Came Out of the Grave* (chouette titre !) [Littéralement « la nuit où Evelyn est sortie du tombeau » (1971). Réalisateur : Emilio Miraglia. Titre français : *L'Appel de la chair*. Titre original : *Dolce da baccaria, dura a morire*.] était accompagnée d'une pub pour le « bloodcorn », à savoir du pop-corn assaisonné avec un sirop rouge sang. À la fin de *Jack l'Éventreur* [*Jack the Ripper* (1959). Réalisateur : Robert S. Baker et Monty Berman.], un film de 1960 produit par la Hammer et écrit par Jimmy Sangster, l'image passait du noir et blanc à la couleur alors que l'Éventreur, qui avait eu la mauvaise idée de se réfugier dans un puits d'ascenseur, était lentement écrasé par une cabine. [Scénariste, producteur et réalisateur britannique (1927-2011), Sangster fut le plus prolifique et le plus talentueux des scénaristes de la société de production britannique Hammer. Il y travailla avec Terence Fisher (pour lequel il signa six scénarios, dont *Le Cauchemar de Dracula*, 1958), Freddie Francis, Robert S. Baker et Don Sharp. Toutefois, son passage derrière la caméra s'avéra décevant

(*Les Horreurs de Frankenstein, Horrors of Frankenstein*, 1970).]

*11. Dennis Etchison (voir l'avant-propos de l'édition de 1983) ne partage pas ce souvenir de Bill Thompson – l'action se déroule en plein jour, affirme-t-il, sinon on ne pourrait pas voir – et encore moins filmer – Shelley Winters au fond de la rivière. (D'où une idée des plus intéressantes : peut-être que nous introduisons la nuit dans notre mémoire...)

*12. Quand j'étais gamin, un de mes copains m'a demandé de m'imaginer dans la situation suivante : je suis en train de glisser sur une rampe d'escalier bien cirée qui, soudain, se transforme sans prévenir en lame de rasoir. Il m'a fallu *des jours* pour m'en remettre.

*13. Peut-être allez-vous m'accuser d'avoir une définition trop large du film d'horreur en tant qu'œuvre d'art – de vouloir attraper tout ce qui passe, en d'autres mots. Vous vous trompez : des films comme *Les baskets se déchaînent* [*Massacre at Central High* (1976). Réalisateur : Renee Daalder.] et *The Bloody Mutilators* n'ont à mon sens aucune valeur, artistique ou autre. Et si mes idées sur les limites de l'art vous semblent trop indulgentes, tant pis pour vous. Je suis tout le contraire d'un snob, et si vous n'êtes pas d'accord, ça vous regarde. Dans le domaine qui nous intéresse, celui qui perd le goût des balivernes a intérêt à changer de métier.

*14. Ne vous méprenez pas sur mon propos. Les gosses peuvent se montrer méchants, et quand on les voit dans cet état on a souvent des doutes sur l'avenir de l'espèce humaine. Mais la méchanceté et la cruauté, quoique proches, sont deux choses fort différentes. Un acte cruel est un acte prémédité, réfléchi. La méchanceté, par opposition, est souvent instinctive et irréfléchie. Les résultats sont peut-être identiques pour la victime – en général un autre enfant –, mais il me semble que, dans une société morale, l'intention ou l'absence d'intention est un élément à prendre en compte.

*15. Extrait de *Kids : Day In and Day Out*, compilé par Elisabeth Scharlatt (Simon and Schuster, 1979) ; anecdote rapportée par Walter Jerrold.

a. *Godzilla* (1956). Réalisateur : Ishiro Honda. La version japonaise est de 98 minutes ; la version américaine a été réduite à 80 minutes et comprend de nouvelles scènes réalisées par Terry Morse et interprétées par Raymond Burr. Autre titre : *Godzilla, King of Monsters*. Titre japonais : *Gojira*.

b. *Rodan* (1957). Réalisateur : Ishiro Honda. Titre japonais : *Radon*.

c. *Mothra* (1962). Réalisateur : Ishiro Honda, Lee Kresel. Inédit en France, sorti en Belgique sous le titre *Mottra, le monstre des mers*. Titre japonais : *Mosura*.

d. *Ghidrah, the Three-Headed Monster* (1965). Réalisateur : Ishiro Honda. Titre japonais : *Ghidora Sandai Kaijo Chikyu Saidai No Kessan*.

e. *The Atomic Kid* (1952). Réalisateur : Leslie Martinson.

CHAPITRE 7

DU FILM D'HORREUR CONSIDÉRÉ COMME MALBOUFFE

1

Arrivés à ce point de notre exposé, les amateurs d'horreur les plus sérieux se demanderont peut-être si je n'ai pas perdu l'esprit – à supposer que j'en aie jamais eu un à ma disposition. Je me suis fendu de quelques compliments (rares, certes, mais néanmoins sincères) à l'égard d'*Amityville*, et j'ai même mentionné de façon relativement favorable un film comme *Prophecy*, que tout le monde s'accorde à trouver nullissime. Si vous faites partie de ces lecteurs déjà un peu inquiets, sans doute ne serez-vous pas rassuré d'apprendre que je compte dans un chapitre ultérieur tresser des louanges à l'écrivain anglais James Herbert¹, auteur des *Rats*, de *Fog* et du *Survivant* – mais son cas est tout différent : Herbert n'est pas un mauvais romancier, il est simplement considéré comme tel par les amateurs de fantastique qui n'ont jamais lu ses œuvres.

Je ne suis pas un inconditionnel du film nul, mais quand on a passé vingt ans à voir des films d'horreur, cherchant des diamants (ou des éclats de diamant) dans la fange des séries B, on se rend compte qu'on est foutu si on ne cultive pas son sens de l'humour. Et on apprend aussi à reconnaître les motifs du genre et à les rechercher activement.

Et tant qu'on y est, j'ai un aveu à vous faire, et je le ferai sans tourner autour du pot : quand on a vu un bon paquet de films d'horreur, on finit par trouver du goût aux authentiques navets. On peut se permettre d'éliminer sans regret les films qui sont simplement mauvais (comme par exemple *Hallucinations*², cette tentative mal inspirée de Jack Jones). Mais les authentiques fans d'horreur éprouvent pour des films comme *Le Cerveau de la planète Arous*³ (Un Monstre venu d'un Autre Monde ANIMÉ D'UN DÉSIR INSATIABLE POUR LES FEMMES DE LA TERRE !) quelque chose qui ressemble bien à de l'amour. C'est là le genre d'amour que peut inspirer un enfant un peu crétin,

d'accord, mais c'est quand même de l'amour, exact ? Exact.

À cet égard, permettez-moi de citer – *in extenso*, elle le mérite – une critique parue dans le « TV Movieguide » de *Castle of Frankenstein*. Cette rubrique, consacrée aux films visibles à la télévision, est parue à intervalles irréguliers jusqu'à l'ultime numéro de l'excellent magazine de Calvin Beck. Le papier reproduit ci-dessous fut en fait publié dans sa vingt-quatrième et dernière livraison. Voici ce qu'un critique anonyme (sans doute Beck lui-même) pensait d'un film de 1953 intitulé *Robot Monster*⁴ :

« C'est grâce à des films comme celui-ci que cette corvée [la rédaction du "TV Movieguide"] déchaîne parfois notre enthousiasme. Ce film grotesque, sans doute un des plus savoureux navets jamais tournés, nous présente l'invasion extraterrestre la plus économique jamais imaginée : un envahisseur du nom de Ro-Man consistant en a) un costume de gorille et b) un casque de scaphandrier muni d'antennes. Dissimulé dans une des grottes hollywoodiennes les plus familières avec sa machine à faire des bulles (non, on ne plaisante pas : il s'agit d'un poste de radio-télé "extraterrestre" consistant en une vieille T.S.F. des surplus de l'armée posée sur une table de cuisine et émettant des bulles de savon), Ro-Man tente d'éliminer les six derniers survivants de l'espèce humaine afin de favoriser la colonisation de la Terre par les Ro-Men (de la planète Ro-Man, bien sûr). Ce film, un des premiers à être réalisés en relief, a acquis un statut légendaire (et complètement mérité) faisant de lui le plus risible des nanars de série Z, bien que son intrigue apparaisse comme cohérente si on la considère comme un fantasme infantile (tout ceci n'est que le rêve d'un gamin cinglé de S.-F.). La musique, signée Elmer Bernstein, est fort roborative et explique en grande partie le succès de l'ensemble. Réalisé en trois journées frénétiques par Phil Tucker, qui a également commis *Dance Hall Racket*⁵, un film interprété par Lenny Bruce⁶, aussi obscur et hilarant que celui-ci.

Avec George Nader, Claudia Barrett, John Mylong, Selena Royle. »

Ah, Selena, qu'es-tu devenue ?

J'ai vu le film dont il est question et je puis vous assurer que cette critique est parfaitement fondée. Nous verrons un peu plus loin ce que *Castle of Frankenstein* pensait de deux autres navets également

légendaires, *Danger planétaire*⁷ et *Invasion of the Saucer Men*⁸, mais je ne crois pas que mon cœur supporterait le choc pour l'instant. Je me permets d'ajouter que j'ai jadis commis une grave erreur eu égard à *Robot Monster* (Ro-Man, au fait, peut être considéré comme l'ancêtre un peu branque des maléfiques Cylons de *Galactica*⁹). Il y a une dizaine d'années, ce film est passé le samedi soir à la télé et j'ai décidé de fumer un joint avant de le visionner. Il est rare que je fume de l'herbe, parce que *tout* me paraît drôle quand je suis défoncé. Ce soir-là, j'ai failli attraper une hernie. J'avais les larmes aux yeux et je me roulais par terre. Heureusement que ce film ne dure que soixante-trois minutes ; vingt minutes de plus à regarder Ro-Man régler sa T.S.F. à faire des bulles dans « une des grottes hollywoodiennes les plus familières », et je crois que je serais tout bonnement mort de rire.

Comme toute discussion affectueuse des films authentiquement horribles (par opposition aux films d'horreur) relève peu ou prou de la confession, je me dois d'avouer que non seulement j'ai bien aimé le *Prophecy* de John Frankenheimer, mais qu'en outre je l'ai vu trois fois. Le seul nanar à égaler ce score dans mon panthéon personnel est un film de William Friedkin intitulé *Le Convoi de la peur*¹⁰. Celui-là m'a plu parce qu'il regorgeait de gros plans sur des hommes en sueur et sur des machines en train de tourner ; moteurs de camion, roues énormes, courroies de transmission, le tout en Panavision et en 70 mm. Génial. J'ai pris un pied d'enfer avec *Le Convoi de la peur*^{*1}.

Mais au diable Friedkin ; enfonçons-nous dans les forêts du Maine avec Frankenheimer. Sauf que les extérieurs de ce film ont été tournés dans l'État de Washington... et ça se voit. Un inspecteur de l'hygiène (Robert Foxworth) et sa femme (Talia Shire) se rendent dans le Maine pour enquêter sur une pollution des eaux causée par une usine de fabrication de pâte à papier. Le film est censé se dérouler dans le nord du Maine – peut-être dans les Allagash –, mais le scénario de David Seltzer a réussi à déplacer de deux cents kilomètres tout un comté du sud de cet État. Un nouvel exemple de la magie de Hollywood, sans doute. Dans *Les Vampires de Salem*¹¹, le scénariste Paul Monash avait situé Salem's Lot dans les environs de Portland... mais quand les deux amoureux, Ben et Susan, décident d'aller au cinéma, ils se rendent à Bangor – soit trois heures de route. Ha-ha.

Foxworth interprète un personnage que le fan d'horreur a déjà rencontré au moins cent fois : le Jeune Savant passionné par son

apostolat et aux temps grisonnantes. Sa femme a des envies de bébé, mais il refuse d'avoir un enfant dans ce monde où les bébés sont dévorés par les rats et où la société technologique persiste à engloutir des déchets nucléaires dans les océans. Ce séjour dans le Maine lui permet d'oublier les morsures de rat qu'il soigne à longueur de journée. Quant à sa femme, elle espère profiter de cette pause pour lui annoncer la nouvelle en douceur : elle est enceinte. Tout dévoué qu'il soit au planning familial, Foxworth a apparemment abandonné les démarches contraceptives à sa moitié, laquelle, telle que l'interprète Miss Shire, a l'air épuisée durant la totalité du film. On n'a aucune peine à croire qu'elle vomit tous les matins en se levant.

Mais une fois arrivé dans le Maine, ce drôle de couple se retrouve confronté à d'autres problèmes. Les Indiens et les fabricants de pâte à papier sont à couteaux tirés à cause de cette histoire de pollution ; une des premières scènes du film nous montre un employé de la compagnie attaquant un manifestant indien avec une tronçonneuse. C'est pas beau à voir. Les traces de pollution le sont encore moins. Foxworth remarque que le vieux pont indien (on n'ose pas l'appeler Chef) se brûle les doigts avec ses clopes sans ressentir la moindre douleur – symptôme classique de l'empoisonnement au mercure, déclare-t-il à sa femme d'un ton empreint de gravité. Un têtard gros comme un saumon s'échoue sur la berge du lac, et alors qu'il est à la pêche, Foxworth observe un saumon aussi gros que Flipper le dauphin.

Malheureusement pour sa femme, Foxworth réussit à attraper quelques poissons et à les partager avec elle. On commence à craindre pour le bébé... bien que la scène de l'accouchement soit entièrement laissée à notre imagination. Et quand le film touche à sa fin, la question a perdu de son actualité.

On découvre des bébés mutants pris au filet dans un courant – des créatures horribles et rugueuses aux yeux noirs et au corps difforme, qui émettent des miaulements quasi humains. Ces « enfants » représentent d'ailleurs le seul effet spécial réussi du film.

Leur maman rôde dans les environs... et elle ne tarde pas à se manifester, apparaissant comme un mélange de truie écorchée et d'ourse retournée sens dessus dessous. Elle poursuit Foxworth, Shire et leur petit groupe de sympathisants. Un pilote d'hélicoptère se fait broyer la tête d'un coup de dents (mais discrètement ; le film n'est pas

interdit aux mineurs), et le Méchant Cadre supérieur qui n'a pas cessé de mentir passe lui aussi à la casserole. À un moment donné, le monstre traverse à la nage un lac qui ressemble de façon frappante à une piscine gonflable pour enfants (on évoque à cette image certains triomphes des effets spéciaux tels que *Invasion planète X*¹² ou *Godzilla vs. the Smog Monster*¹³) et démolit une cabane où nos héros se sont réfugiés. Bien qu'il nous soit présenté comme un citoyen pure laine, Foxworth réussit à se débarrasser du monstre avec un arc et une flèche. Et lorsque Foxworth et Shire s'enfuient à bord d'un avion de tourisme, un autre monstre émerge des buissons pour les suivre du regard.

Le *Zombie* de Romero est sorti à peu près en même temps que *Prophecy* (juin-juillet 1979), et il est à mon avis remarquable (et amusant) de constater que le film de Romero semble avoir bénéficié d'un budget de six millions de dollars alors qu'il en a coûté deux, tandis que celui de Frankenheimer, dont le budget était de douze millions de dollars, a l'air de n'en avoir nécessité que deux.

Prophecy regorge de bourdes. La plupart des personnages indiens sont interprétés par des acteurs de race blanche ; le vieux pont indien demeure dans un tipi, alors que les Indiens de cette partie de la Nouvelle-Angleterre habitaient dans des huttes en bois ; l'alibi scientifique, quoique pas entièrement erroné, est utilisé d'une façon opportuniste qui va à l'encontre des intentions affichées par les producteurs ; les personnages sont stéréotypés ; les effets spéciaux (les bébés mutants mis à part) sont exécrables.

Tout ceci est exact, je vous l'accorde sans problème. Ce qui ne m'empêche pas d'affirmer que j'ai bien aimé *Prophecy*, et après avoir rédigé les lignes qui précèdent, j'ai bien envie d'aller le revoir une quatrième (voire une cinquième) fois. J'ai dit plus haut que l'amateur d'horreur apprenait à reconnaître et à apprécier les motifs du genre. Ces motifs sont parfois aussi stylisés que les mouvements du théâtre nô ou les passages des westerns de John Ford. Et *Prophecy* nous renvoie au cinéma d'horreur des années 1950 tout comme les *Sex Pistols* et les *Ramones* nous renvoient aux chanteurs blancs peu recommandables de l'explosion du rockabilly des années 56-59.

Visionner *Prophecy* me donne l'impression de rendre visite à de vieux amis et de m'installer dans un fauteuil confortable. Tous les ingrédients sont là ; Robert Foxworth s'est tout simplement substitué à

Hugh Marlowe (*Les soucoupes volantes attaquent*¹⁴), à Richard Carlson (*Le Météore de la nuit*¹⁵), ou encore à Richard Denning (*Le Scorpion noir*¹⁶). Talia Shire, quant à elle, a repris le flambeau des mains de Barbara Rush, de Mara Corday et de toutes les héroïnes des films de Grosses Bêtes (mais, je dois l'avouer, Miss Shire, qui était excellente dans le rôle de la fiancée timide de ce cher Rocky, m'a quand même déçu sur deux points : elle est moins mignonne que Mara Corday et on ne la voit jamais dans un maillot une-pièce blanc, alors que tout le monde sait pertinemment que, dans ce type de film d'horreur, l'héroïne doit à un moment donné apparaître – et être menacée – dans un maillot une-pièce blanc).

Le monstre a l'air un peu ringard, lui aussi. Mais je l'ai adoré, ce monstre : c'est le fils spirituel de Godzilla¹⁷, de Monsieur Joe¹⁸, de Gorgo et de tous les dinosaures que l'on a libérés de leur prison de glace pour leur faire arpenter la 5^e Avenue en piétinant les magasins et en bouffant les policiers ; le monstre de *Prophecy* m'a rappelé une partie de ma folle jeunesse, une partie peuplée de créatures telles qu'Ymir le Vénusien (*À des millions de kilomètres de la Terre*¹⁹) et la mante religieuse de *La Chose surgie des ténèbres*²⁰ (laquelle renverse un autobus sous lequel, l'espace d'un instant d'émerveillement, on distingue nettement le mot TONKA). Bref, j'ai trouvé ce monstre assez sympa.

L'idée de la pollution au mercure n'est pas mal, elle non plus – une remise au goût du jour de la menace des radiations atomiques. Et puis, n'oublions pas que ce monstre ne s'attaque qu'aux méchants. D'accord, il massacre aussi un petit garçon, mais celui-ci, qui accompagnait ses parents pour une randonnée en forêt, mérite ce qui lui arrive. Il avait emporté son transistor, voyez-vous, et il polluait la nature avec du rock and roll. La seule chose qui manque à *Prophecy* (et peut-être s'agit-il d'un oubli pur et simple), c'est la scène où le monstre piétine joyeusement cette saleté d'usine de pâte à papier.

Le scénario de *L'Invasion des araignées géantes*²¹ vient lui aussi tout droit des années 1950, et on y aperçoit même quantité d'acteurs associés à cette époque, parmi lesquels Barbara Hale et Bill Williams... arrivé à la moitié du film, j'avais l'impression d'assister à un épisode un peu déjanté du feuilleton télé *Perry Mason*²².

Contrairement à ce que laisse supposer le titre de ce film, on n'y voit qu'une seule araignée géante, mais on n'est pas déçu pour autant.

Il s'agit apparemment d'une Volkswagen recouverte d'une douzaine de peaux d'ours. On peut supposer que ses quatre pattes sont manipulées par quatre techniciens entassés dans l'habitacle. Quant aux yeux du monstre, leur rôle est tenu par les feux de frein. Une telle économie de moyens dans la conception des effets spéciaux ne peut que susciter l'admiration.

Je pourrais citer quantité d'autres navets de ce type ; chaque fan d'horreur a son préféré. Qui pourrait oublier le gros sac de jute censé être *Caltiki monstre immortel*²³ dans le film italien portant ce titre ? Ou *The Manster*²⁴, la version japonaise de *Dr Jekyll et Mr Hyde* ? Parmi les souvenirs qui m'ont le plus marqué figurent le filtre de cigarette enflammé qui était censé être un astronef extraterrestre dans *Teenage Monster*²⁵ et Alison Hayes interprétant une pro du basket dans *L'Attaque de la femme de 50 pieds*²⁶. (Si seulement elle avait pu se pointer sur le plateau du *Fantastique Homme colosse*²⁷ de Bert I. Gordon... Imaginez leur progéniture !) Et il y a cette scène fabuleuse dans *Ruby*²⁸, une histoire de *drive-in* hanté par ailleurs assez terne, où l'un des personnages va se servir un Coca au distributeur et reçoit pour sa peine un gobelet plein de sang. Tous les tuyaux de la machine, voyez-vous, ont été reliés à une tête coupée.

Dans *Cain*²⁹, un western d'horreur (pas tout à fait du niveau de *Billy the Kid vs. Dracula*³⁰), John Carradine conduit un chariot sur les flancs duquel sont fixés des tonneaux emplis d'eau salée. Tout ça pour mieux conserver sa collection de têtes coupées (la présence d'un distributeur de Coca aurait sans doute paru anachronique). Dans un film du genre continent perdu – interprété par Cesar Romero –, tous les dinosaures sont des personnages de dessin animé. Et gardons-nous d'oublier *L'Inévitable Catastrophe*³¹ d'Irwin Allen, où les transparences sont aussi peu crédibles que les acteurs sont familiers. Voilà un film qui réussit à enfoncer même *Prophecy* : il a été tourné avec un budget de douze millions de dollars mais semble avoir coûté un dollar et quatre-vingt-dix-huit cents.

2

Extrait de *Castle of Frankenstein* :

Ce mélange de S.-F. et d'horreur apparaît comme une imitation plutôt terne de *La Fureur de vivre*³³ et du *Monstre*. Un tas de gelée venu de l'espace dissout les personnages jusqu'à sa destruction dans la grotesque scène finale. »

Cette critique étrangement sèche passe sous silence certaines des qualités de ce film qui fut le premier à mettre en vedette un acteur qui se faisait alors appeler « Steven McQueen ». Le générique, par exemple, dont la musique est interprétée par un groupe évoquant furieusement les Chords chantant leur célèbre *Sh-Boom*, nous montre des *blobs* de dessin animé en expansion continue. Le vrai blob³⁴, qui débarque sur Terre à bord d'une météorite évidée, ressemble tout d'abord à un esquimau fondu pour acquérir ensuite l'aspect d'un jujube géant. On trouve dans ce film des scènes authentiquement horribles ou angoissantes : le blob engloutit le bras d'un fermier qui a eu la mauvaise idée de le toucher, virant à l'écarlate pour accompagner ses cris de souffrance ; un peu plus tard, lorsque McQueen et sa petite amie découvrent le fermier et l'emmènent voir un médecin, le spectateur frémit quand McQueen perd le blob de vue dans la salle d'examen. Lorsqu'il finit par le repérer, il lui jette un flacon plein d'acide, et la créature émet un bref éclair jaune avant de retrouver son rouge initial.

En outre, le critique de *Castle of Frankenstein* se trompe à propos de la conclusion du film : le blob est immortel. On l'a congelé et exilé dans l'Arctique, où il a patiemment attendu le tournage d'*Attention au blob !*³⁵. Le meilleur moment du film, pour ceux d'entre nous qui se considèrent comme des connaisseurs en matière d'effets spéciaux fauchés, est peut-être celui où le blob avale un petit restaurant. Nous contemplons le blob qui rampe lentement sur une photo de l'intérieur du restau en question. Admirable. Bert I. Gordon a dû en être malade de jalousie.

Castle of Frankenstein retrouve son *savoir-faire*³⁶ habituel pour critiquer *Invasion of the Saucer Men*³⁷, une production AIP de 1957 :

« Film de S.-F. parfaitement grotesque, d'un niveau intellectuel à peine adolescent. Les envahisseurs de l'espace sont de petits monstres adorables qui injectent de l'alcool dans les veines de leurs victimes. La

fin est très drôle (hic !). »

Invasion of the Saucer Men provient de l'âge de bronze d'AIP (on ne peut pas encore parler d'âge d'or ; cette période viendra avec les films librement adaptés de l'œuvre d'Edgar Allan Poe³⁸ – la plupart d'entre eux étaient stupides et infidèles à leur source, mais au moins étaient-ils agréables à regarder). Ce film a été tourné en sept jours et se termine par une scène où les Héroïques Adolescents détruisent les monstres en faisant converger sur eux les phares de leurs bolides. Remarquons également la présence d'Elisha Cook Jr., qui se fait tuer pendant la première bobine, comme à son habitude, et celle de Nick Adams, que l'on aperçoit dans le fond avec sa casquette à l'envers – il est barjo, hein ? Ça y est, on a détruit les monstres de l'espace, je t'offre un lait-fraise !

Parmi les autres nanars à petit budget produits par AIP, citons *Invasion of the Star Creatures*³⁹ (1962), dans lequel un groupe de militaires perdus dans le désert rencontrent des envahisseuses venues de l'espace. Elles ont toutes une coiffure en forme de ruche et ressemblent toutes à Jackie Kennedy. On insiste lourdement sur le fait que nos pauvres troufions sont complètement isolés du monde extérieur et doivent se débrouiller par leurs propres moyens, mais il y a des traces de pneus de Jeep un peu partout dans le désert (plus tout un tas de rochers en papier mâché et, dans plusieurs scènes, l'ombre du micro du preneur de son). Cette pauvreté de moyens s'explique peut-être par les sommes folles dépensées lors du casting ; on trouve dans ce film des vedettes américaines connues du monde entier telles que Bob Ball, Frankie Pay et Gloria Victor.

Voici ce que *Castle of Frankenstein* pensait de *J'ai épousé un monstre*⁴⁰, une production Paramount datant de 1958 qui était souvent présentée en double programme avec *Danger planétaire* ou avec *Voyage au centre de la Terre*⁴¹ interprété entre autres par l'hilarant Pat Boone⁴² :

« Film de S.-F. pour enfants. Gloria Talbot épouse un monstre venu de l'espace qui s'est déguisé pour ressembler à Tom Tryon⁴³. Bon plaidoyer contre les mariages hâtifs, mais pas terrible dans l'ensemble. »

Mais ce film était quand même marrant, ne serait-ce que parce qu'il nous permettait de voir Tom Tryon affublé d'un groin. Et avant

d'évoquer un film qui est peut-être (malheureusement) le pire film de série Z jamais tourné, j'aimerais revenir un peu plus sérieusement sur l'étrange attirance qu'ont les vrais fans d'horreur pour les films nuls (lesquels sont douze fois plus nombreux que les bons, comme ce chapitre le démontre).

Cette attirance ne relève pas entièrement du masochisme, contrairement à ce que pourraient faire croire les paragraphes précédents. Aux yeux d'un authentique fan ou d'un simple spectateur s'intéressant parfois au macabre, un film comme *Alien* ou *Les Dents de la mer* est pareil à un riche filon qui ne nécessite même pas l'ouverture d'une galerie ; il suffit de se baisser pour ramasser de l'or. On n'a même pas besoin de creuser. Le véritable aficionado d'horreur ressemble davantage à un prospecteur muni de sa pioche ou de son tamis passant d'interminables heures à remuer la terre en quête d'une pépite ou même d'un peu de poussière. Il ne cherche pas le filon qui fera de lui un millionnaire, ce filon que l'on se promet toujours de trouver un jour ou l'autre ; il a renoncé à de telles illusions. Il cherche seulement à gagner sa vie, à trouver des pierres qui lui permettront de subsister quelques jours encore.

En conséquence, les fans de films d'horreur se communiquent leurs découvertes au moyen d'une sorte de téléphone arabe qui se manifeste sous la forme du bouche à oreille, des critiques publiées par les fanzines et des conversations tenues lors des conventions comme la *World Fantasy Convention*, *Kubla Khan Ate* ou *IguanaCon*. C'est ainsi que se répand la bonne parole. Longtemps avant que David Cronenberg se fasse remarquer grâce à *Frissons*, les fans avaient déjà repéré un de ses précédents films, une production à budget modeste intitulée *Rage*⁴⁴ et interprétée par Marylin Chambers, la reine du film X (*Derrière la porte verte*⁴⁵) – et Cronenberg a d'ailleurs révélé chez elle des talents d'actrice insoupçonnés. Mon agent Kirby McCauley ne tarit pas d'éloges sur *Rituals*⁴⁶, un petit film canadien interprété par Hal Holbrook. Ces films n'ont qu'une sortie limitée aux États-Unis, mais il suffit de lire les journaux avec attention pour repérer leur passage dans les *drive-in*, souvent en complément de programme d'un film plus connu et nettement moins bon. De même, c'est grâce à Peter Straub⁴⁷, l'auteur de *Ghost Story* et de *Tu as beaucoup changé*, *Alison*, que j'ai appris l'existence d'un des premiers films de John Carpenter, *Assaut*⁴⁸. Ce film a été réalisé avec des bouts de ficelle (et le tout premier film

de Carpenter, *Dark Star*⁴⁹, a paraît-il coûté la somme fabuleuse de soixante mille dollars, un budget à côté duquel Romero ressemble à Dino De Laurentiis), mais le talent de metteur en scène de Carpenter y est évident, et n'oublions pas qu'il a ensuite réalisé *La Nuit des masques* et *Fog*.

C'est grâce à des pépites comme celles-ci que le fan d'horreur peut supporter la vision de films tels que *La Planète des vampires*⁵⁰ et *Les Monstres de l'Enfer vert*⁵¹. Ma propre « découverte » (si vous me passez l'expression) est un petit film intitulé *Le Piège*⁵², avec Chuck Connors dans le rôle principal. Connors n'est pas très bon – il fait des efforts, mais ce rôle n'était pas pour lui. Et cependant, *Le Piège* est imprégné d'une authentique angoisse. Des mannequins de cire s'animent et prennent vie dans un hôtel en ruine perdu dans la campagne ; la caméra filme de façon efficace leurs yeux vides et leurs mains tendues, et les effets spéciaux sont plutôt réussis. Dans le registre des films s'intéressant à l'étrange pouvoir qu'exercent sur nous les mannequins et autres répliques de la personne humaine, celui-ci est nettement supérieur à *Magic*⁵³, l'adaptation aussi coûteuse que mal inspirée du best-seller de William Goldman^{*2}.

Mais revenons à *J'ai épousé un monstre* : si médiocre qu'il soit, ce film contient une scène merveilleusement glaçante. Je n'irais pas jusqu'à dire qu'elle vaut à elle seule le prix du ticket, mais elle est efficace... bon sang, qu'elle est efficace ! Tryon vient d'épouser sa petite amie (Gloria Talbot) et ils sont en pleine lune de miel. Pendant qu'elle s'étire sur le lit, vêtue du négligé transparent de rigueur et attendant la consommation de toutes ces étreintes brûlantes sur la plage, Tryon, qui est encore bel homme et qui était encore plus séduisant il y a vingt ans, va fumer une cigarette sur le balcon de leur chambre d'hôtel. Une tempête approche, et soudain, un éclair rend sa peau transparente l'espace d'un instant. Nous découvrons l'horrible visage extraterrestre dissimulé sous son masque de chair – un visage noueux, grumeleux, sillonné de rides. Le spectateur ne peut manquer de sauter sur son siège, et lors du fondu qui suit, il a le temps de penser à la consommation du mariage... et d'étouffer un hoquet.

Si des films comme *Le Piège* et *Rituals* sont les pépites que découvre le fan à force de fouiller dans les séries B (et nul n'est plus optimiste que le fan pure laine), une scène comme celle-ci est l'équivalent de la poussière d'or qu'il trouve dans son tamis à force de patience. Ou,

pour faire une autre comparaison, rappelez-vous cette merveilleuse aventure de Sherlock Holmes, *L'Escarboucle bleue*⁵⁴, où la dinde de Noël, une fois découpée, se révèle contenir le joyau inestimable qui avait été enfoui dans son gosier. Il faut se forcer à regarder navet sur navet, et peut-être – peut-être – qu'on finira par tomber sur le *frisson*⁵⁵ en guise de récompense.

Un tel frisson est hélas totalement absent de *Plan Nine from Outer Space*⁵⁶, auquel je décernerai à contrecœur la palme du pire film d'horreur jamais tourné. Et ce navet-là n'a rien de drôle, bien que des amateurs pervers le visionnent souvent pour se payer une pinte de bon sang⁵⁷. On n'a aucune envie de rire en voyant Bela Lugosi (remplacé par une doublure dans certaines scènes), le visage déformé par la douleur, sous l'emprise de la morphine, rôder autour d'un lotissement californien, dissimulant son visage derrière sa cape de Dracula.

Lugosi est décédé peu après la sortie de cette merde abyssale et cynique⁵⁸, et je me suis toujours demandé si ce pauvre Bela n'avait pas succombé à la honte tout autant qu'aux nombreuses maladies qui le tourmentaient alors. Ce fut une triste et sordide coda à sa grande carrière. Lugosi fut enterré (à sa demande) dans sa cape de Dracula, et on aimerait croire – ou espérer – qu'elle lui a été plus utile dans la mort que dans ce misérable gâchis de pellicule qui vit sa dernière apparition à l'écran.

3

Avant de passer à l'horreur télévisuelle, où les échecs sont aussi courants qu'au cinéma (quoique moins spectaculaires), le moment semble venu de poser la question suivante : pourquoi y a-t-il autant de mauvais films d'horreur ?

Avant de tenter d'y répondre, ayons l'honnêteté d'admettre que bon nombre de films sont carrément mauvais – il n'y a pas que dans le champ de l'horreur que l'on cultive les navets, si vous voyez ce que je veux dire. Considérez *Myra Breckinridge*⁵⁹, *La Vallée des poupées*⁶⁰, *Les Derniers Aventuriers*⁶¹ et *Liés par le sang*⁶²... pour n'en citer que quelques-uns. Même Alfred Hitchcock a commis un navet de ce genre, et c'était malheureusement son dernier film, *Complot de famille*⁶³, avec Bruce Dern et Karen Black. Et les films que je viens de mentionner

font partie d'une liste qui pourrait facilement couvrir au moins une centaine de pages. Probablement plus.

Nous sommes tentés de dire qu'il y a quelque chose qui cloche. Et peut-être est-ce vrai. Si une autre entreprise – United Airlines, par exemple, ou encore IBM – gérât ses affaires comme la Twentieth Century Fox a géré la production de *Cléopâtre*⁶⁴, les membres de son conseil d'administration se retrouveraient aussitôt à l'épicerie du coin pour y échanger des bons d'alimentation contre des conserves – si les actionnaires ne se sont pas d'abord pointés en pleine réunion pour les passer à la guillotine. On a peine à croire qu'une *major company* ait pu se retrouver au bord de la faillite dans un pays où le cinéma est aussi populaire ; autant imaginer, si vous voulez, qu'un casino comme The Dunes ou le Caesar's Palace puisse fermer après le passage d'un seul gagnant à la roulette. Mais en fait, *toutes* les grandes maisons de production américaines se sont retrouvées au moins une fois menacées de ruine durant la période qui nous intéresse. Le cas le plus célèbre est peut-être celui de la MGM, dont le lion a presque entièrement cessé de rugir pendant une durée de sept ans. Pendant que la MGM tentait de sauver les meubles en délaissant l'univers irréel du cinéma pour l'univers tout aussi irréel des jeux de hasard (le résultat de cette tentative de reconversion, le MGM Grand de Las Vegas, est sûrement un des palais de plaisir les plus vulgaires de la planète), son seul succès notable, et ce détail est peut-être significatif, fut un film d'horreur – *Mondwest*⁶⁵, de Michael Crichton, où un Yul Brynner en voie de désintégration avancée, entièrement vêtu de noir et évoquant un revenant des *Sept Mercenaires*⁶⁶, ne cesse d'entonner : « Dégagez. Dégagez. Dégagez. » Ils dégainent... et se font descendre. Yul reste rapide à la détente, en dépit de ses circuits intégrés visibles à l'œil nu.

Est-ce là une façon de diriger une entreprise ?

Je réponds non, bien entendu... mais l'échec de la plupart des films produits par les *major companies* me semble plus aisément explicable que l'échec de tant de films d'horreur produits par les indépendants, autrement dit les « indies ». À l'heure où j'écris ces lignes, trois de mes romans ont été adaptés à l'écran : *Carrie* (United Artists/cinéma/1976), *Salem* (Warner/télévision/ 1979) et *Shining* (Warner/cinéma/1980), et je considère que j'ai été bien traité dans les trois cas... mais l'émotion que j'ai ressentie à cette constatation ressemblait moins à de la joie qu'à l'équivalent mental d'un soupir de

soulagement. Quand on a affaire au cinéma américain, on a l'impression d'avoir gagné dès qu'on rentre dans ses frais.

Quand on a pu observer de l'intérieur le fonctionnement de l'industrie cinématographique américaine, on se rend compte qu'il s'agit d'un cauchemar créatif. Il est difficile de comprendre comment des films de qualité – *Alien*, *Une place au soleil*⁶⁷, *La Bande des quatre*⁶⁸ – peuvent parvenir sur les écrans. Dans les studios, tout comme à l'armée, la règle numéro un est la suivante : protégez votre cul. Quand on doit prendre une décision cruciale, il convient de consulter une bonne douzaine de personnes afin que ce soit un autre qui passe à la trappe si le film s'avère un échec et fait perdre vingt millions de dollars à l'entreprise. Et dans le pire des cas, on n'est pas le seul à en souffrir.

Il existe bien entendu des cinéastes qui ignorent superbement ce genre de crainte ou dont la vision personnelle est si claire et si farouche que la peur de l'échec n'entre jamais pour eux en ligne de compte. Je pense notamment à Brian De Palma, à Francis Ford Coppola (qui était constamment menacé de renvoi pendant le tournage du *Parrain*⁶⁹ mais a réussi à imposer la vision qu'il avait de ce film), à Sam Peckinpah, à Don Siegel et à Steven Spielberg^{*3}. Ce phénomène est si indéniable que lorsqu'un cinéaste comme Stanley Kubrick réalise un film aussi frustrant, aussi pervers et aussi décevant que *Shining*, ledit film conserve néanmoins un éclat irréfutable. La vision du créateur est là.

Le véritable danger qui guette les studios, c'est la médiocrité. Un navet comme *Myra Breckinridge* n'est pas sans exercer une certaine fascination sur le spectateur – celui-ci a l'impression d'assister à une collision frontale entre une Cadillac et une Lincoln Continental filmée au ralenti. Mais que dire de films comme *Morsures*⁷⁰, *Capricorn One*⁷¹, *Smash*⁷², *Le Pont de Cassandra*⁷³ ? Ce ne sont pas de mauvais films – pas au sens où le sont *Robot Monster*⁷⁴ et *Teenage Monster*⁷⁵ –, mais ils sont médiocres. Ternes. Quand on sort du cinéma après avoir vu l'un d'entre eux, c'est à peine si on se souvient du pop-corn qu'on a grignoté en les regardant. Avant même d'en avoir vu deux bobines, on a envie de sortir pour aller fumer une cigarette.

À mesure que les coûts de production atteignent des sommets astronomiques, les risques de dérapage deviennent de plus en plus importants, et même un génie du base-ball comme Roger Maris avait

l'air stupide quand il ratait son coup et se retrouvait sur le cul. La même règle s'applique au cinéma, et je serais presque prêt à parier – presque, parce que l'industrie du cinéma est un univers irrationnel – que plus personne ne prendra des risques comparables à ceux que Coppola a pris avec *Apocalypse Now* ou à ceux qu'on a permis à Michael Cimino de prendre avec *Les Portes du paradis*⁷⁶. Si un autre cinéaste tente le coup, on entendra un claquement sec montant de la côte Ouest, celui produit par les comptables des *major companies* s'empressant de refermer leurs chéquiers.

Mais il y a les « indies ». Ceux-ci n'ont pas grand-chose à perdre ; en fait, Chris Steinbrunner, cinéophile astucieux et plein d'esprit, qualifie la plupart de leurs productions de « films de garage ». Selon la définition qu'il donne de ce terme, *The Horror of Party Beach*⁷⁷ était un film de garage, tout comme *The Flesh Eaters*⁷⁸ et *Massacre à la tronçonneuse*. (*La Nuit des morts-vivants*, produit par une firme de Pittsburgh ayant eu accès à des studios de télévision, n'entre pas dans cette catégorie.) C'est là un terme parfait pour qualifier ces films dus à des amateurs, doués ou non, au budget ridicule et à la distribution incertaine – l'équivalent un peu plus onéreux des manuscrits non sollicités que produisent les écrivains débutants. Ces types-là n'ont rien à perdre et tout à gagner. Et pourtant, la plupart de leurs productions sont tout bonnement lamentables.

Pourquoi ?

La réponse tient en un mot : exploitation.

C'est à cause de l'exploitation que Bela Lugosi a achevé sa carrière en rôdant autour d'un lotissement de banlieue dans sa cape de Dracula ; c'est à cause de l'exploitation que l'on a tourné *Invasion of the Star Creatures*⁷⁹ et *Don't Look in the Basement*⁸⁰ (et croyez-moi, je n'avais pas besoin de me dire que ce n'était qu'un film quand j'ai vu celui-là ; plus nul, tu meurs). Après le porno, c'est l'horreur qui attire le plus les cinéastes à petit budget, car ce genre leur semble des plus faciles à exploiter – un peu à l'image de la fille facile du lycée avec laquelle on avait tous envie de sortir (au moins une fois) durant notre adolescence. Même les meilleurs films d'horreur évoquent parfois l'ambiance de la baraque foraine où sont exhibés les phénomènes... et cette impression en a trompé plus d'un.

Et si c'est grâce aux « indies » que nous avons pu voir les échecs les plus spectaculaires du genre (voir la T.S.F. à faire des bulles de Ro-

Man), c'est aussi grâce à eux que nous avons pu assister à ses triomphes les plus improbables. *The Horror of Party Beach* et *La Nuit des morts-vivants* ont bénéficié d'un budget identique ; la différence entre les deux s'explique par la vision que Romero a du cinéma d'horreur et de son potentiel. Dans celui-là, nous voyons des monstres jouer les pique-assiettes dans une pyjama-party, ce qui nous vaut une scène hilarante ; dans celui-ci, nous voyons une vieille dame scruter avec attention un insecte posé sur un arbre avant de le mâcher soigneusement. On a à la fois envie de rire et de hurler, et c'est là que réside la réussite de Romero.

*Le Monstre aux filles*⁸¹ et *Dementia 13* ont bénéficié d'un budget également modeste ; ici, la différence s'explique par la personnalité de Coppola, qui a investi d'une atmosphère de menace quasiment insoutenable ce film de suspense en noir et blanc tourné vite fait en Irlande pour des raisons fiscales.

Il est peut-être trop facile de s'enticher des mauvais films en revendiquant le droit au kitsch ; le succès de *The Rocky Horror Picture Show*⁸² ne s'explique peut-être que par la dégénérescence de l'esprit critique du spectateur moyen. Il est grand temps de revenir aux valeurs fondamentales et de nous rappeler que la différence entre un mauvais film et un bon film (ou entre le mauvais art – le non-art – et le bon, le grand art), c'est le talent et l'utilisation originale de ce talent. Le pire des films délivre quand même un message, celui d'éviter les autres œuvres de son auteur ; quand on a vu un film de Wes Craven, par exemple, on peut se dispenser des autres sans courir de gros risques. L'horreur souffre déjà de la réprobation des critiques et du mépris d'une partie du public ; il est inutile d'aggraver cette situation en applaudissant les films de porno-violence et ceux qui ne sont motivés que par le désir de faire du fric. C'est d'autant plus inutile que la qualité n'a pas de prix, même dans le domaine du cinéma – après tout, Brian De Palma a réussi à produire un excellent film de suspense intitulé *Sœurs de sang*⁸³ pour la modique somme de huit cent mille dollars.

Si l'on va voir des mauvais films, je suppose, c'est uniquement parce qu'on doit les voir soi-même pour s'assurer qu'ils sont vraiment mauvais. Comme je l'ai fait remarquer plus haut, la plupart des critiques ne sont pas dignes de confiance. Pauline Kael a du style, et Gene Shalit fait preuve d'un esprit superficiel et à la longue lassant,

mais quand ces deux-là – ainsi que nombre de leurs confrères – assistent à la projection d'un film d'horreur, ils n'ont aucune idée de ce qu'ils voient sur l'écran^{*4}. L'authentique fan, lui, sait ce qu'il voit ; il ou elle a eu de longues et douloureuses années pour se forger des critères de comparaison. Le véritable amateur de cinéma a un jugement aussi développé que l'amateur d'art, et ses critères de comparaison forment la pierre de touche qui détermine son point de vue. Pour le fan d'horreur, des films comme *L'Hérétique*⁸⁴ ne sont que l'écrin où il pourra découvrir des bijoux à force de fréquenter les salles obscures : le *Rituals* cher à Kirby McCauley ou ma propre sélection, *Le Piège*.

On n'apprend à aimer la crème que lorsqu'on a bu beaucoup de lait, et peut-être qu'on n'apprend à aimer le lait que lorsqu'on a bu du lait tourné. Les mauvais films sont parfois amusants, voire intéressants, mais leur seule et unique utilité est de nous fournir des éléments de comparaison : de définir des valeurs positives grâce à leur charme négatif. Ils nous montrent la voie à suivre précisément parce qu'ils ne la suivent pas. Une fois que cette leçon a été bien assimilée, il devient à mon sens dangereux de s'accrocher à ces mauvais films... et on doit y renoncer sans tarder^{*5}.

*1. Mais j'ai nettement moins apprécié *Cruising* [*Cruising* (1980). Réalisateur : William Friedkin.], le film que Friedkin a tourné ensuite. Une œuvre néanmoins fascinante dans la mesure où elle annonce l'évolution du navet à gros budget ; son image léchée ne l'empêche pas de se vautrer dans le sordide – on pense à un cadavre de rat enchâssé dans une pierre précieuse.

*2. La chaîne payante Home Box Office, toujours en quête de matériel pour son *prime-time*, permet désormais à ces « petits » films de trouver un public hors de portée des distributeurs modestes comme New World Pictures. Certes, HBO diffuse aussi son content de navets, comme le savent tous ses abonnés ; mais on y trouve parfois des bijoux à côté des stupidités du genre *Guyana*, *la secte de l'enfer* et *Le Temps d'une romance*. Durant l'année écoulée, HBO nous a offert le *Chromosome 3* de Cronenberg ainsi qu'une intéressante production AIP intitulée *The Evictors* (avec Vic Morrow et Michael Parks), qui n'était jamais sortie en salle aux États-Unis... sans oublier *Le Piège*.

*3. À titre d'exemple, comparez l'unité de vision qui propulse *Les Dents de la mer* à la suite de ce film [*Jaws 2* (1978). Réalisateur : Jeannot Szwarc. Titre français : *Les Dents de la mer II.*], laquelle a été produite par un comité et réalisée par ce malheureux Jeannot Szwarc, que l'on a appelé en dernière minute pour ramasser les morceaux et qui méritait mieux.

*4. L'exception qui confirme la règle s'appelle Judith Crist, une critique qui semble apprécier les films d'horreur et qui fait souvent abstraction de leur budget misérable pour louer leurs qualités – je me suis toujours demandé ce qu'elle avait pensé de *La Nuit des morts-vivants*.

*5. Si vous voulez savoir quels sont selon moi les meilleurs films d'horreur de ces trente dernières années, reportez-vous à l'Appendice 1 p. 509.

CHAPITRE 8

LE TÉTON DE VERRE OU CE MONSTRE VOUS ÉTAIT OFFERT PAR GAINESBURGERS

1

Écoutez-moi, ô foules ignorantes, j'ai une révélation à vous faire : si vous pensez que la télé vous pompe l'air, vous vous mettez le doigt dans l'œil jusqu'au coude. Comme l'a fait remarquer Harlan Ellison¹ dans ses essais tantôt hilarants et tantôt dévastateurs, la télé ne vous pompe pas ; c'est vous qui la pompez. Ellison a écrit un brûlot en deux volumes sur la télé qu'il a intitulé *The Glass Teat*, et si vous ne l'avez pas lu, permettez-moi de vous le recommander sans réserve : jamais on n'a conçu boussole plus efficace pour explorer ce territoire. Quand j'ai dévoré ces bouquins il y a trois ans, le fait qu'Ellison ait consacré autant de temps et de pages à des séries aussi peu mémorables qu'*Opération Danger*² ne m'a pas empêché d'être aussi secoué que si je venais d'entendre un discours-fleuve de Fidel Castro. Je veux dire : d'un Fidel Castro dont on aurait rechargé les batteries.

Ellison ne cesse de revenir à la télévision dans ses œuvres, tel un homme magnétisé par un serpent dont il sait que la morsure lui sera fatale. Pour une raison qui m'échappe, la longue introduction de son recueil *Hitler peignait des roses*³ (un livre sur lequel nous reviendrons dans le chapitre suivant) est une diatribe contre la télé, intitulée « Enfin révélé ! Ce qui a tué les dinosaures ! Et ça n'a pas l'air d'aller très fort, vous non plus ».

Résumée à ses idées-forces, la thèse ellisonienne apparaît toute simple et guère originale (pour l'originalité, reportez-vous à son style) : la télé pourrait tout, affirme Ellison. Elle pourrait les histoires ; elle pourrait ceux qui les racontent ; et elle finit par pourrir ceux qui les regardent ; le lait qui coule de ce téton est un lait empoisonné. Voilà une thèse qui ne souffre aucune contestation de ma part, mais permettez-moi de souligner deux faits.

Harlan a une télé. Une grande télé.

J'ai une télé encore plus grande que la sienne. En fait, c'est une Panasonic Cinema Vision qui domine tout un coin de ma salle de séjour.

Mea culpa, d'accord.

Je n'ai aucun mal à expliquer la présence d'une télé chez Harlan et chez moi, même s'il m'est impossible de l'excuser – et je me dois d'ajouter que Harlan est célibataire et qu'il peut regarder cette abomination vingt heures par jour si ça lui chante sans déranger personne. En ce qui me concerne, ma maison abrite trois enfants – âgés de quatre, huit et dix ans – qui sont exposés à ce gadget diabolique ; aux radiations et aux couleurs artificielles de cette étrange lucarne donnant sur un univers racoleur où la caméra reluque le postérieur des modèles de *Playboy* quand elle ne s'attarde pas avec amour sur une vision matérialiste des classes super-supérieures totalement étrangère à l'expérience de l'Américain moyen. La famine est devenue un mode de vie au Biafra ; au Cambodge, des enfants mourants défèquent leurs intestins atrophiés ; au Proche-Orient, une variété de folie messianique menace d'anéantir toute forme de raison ; et ici, en Amérique, nous sommes fascinés par Richard Dawson, le présentateur de *Family Feud*⁴, et par Buddy Ebsen dans le rôle de Barnaby Jones. J'ai parfois l'impression que mes trois gamins en savent davantage sur Gilligan, le Capitaine et Mr. Howell que sur l'incident de Three Mile Island. En fait, j'en suis convaincu.

L'horreur n'a guère connu de succès à la télé, si l'on excepte le journal du soir, où des films nous montrant des GI aux jambes arrachées, des villages et des enfants en flammes, des cadavres entassés dans des fosses communes et des portions de jungle saturées d'Agent Orange ont poussé les jeunes de ce pays à descendre dans les rues, à allumer des bougies et à entonner des chants pacifistes jusqu'à ce que nos *boys* quittent le Viêt-nam, laissant la place aux Nord-Vietnamiens et à une nouvelle série de famines à grande échelle – sans oublier des champions de l'humanitaire comme ce vieux Pol Pot. Cette triste saga n'avait pas grand-chose à voir avec une série télé, pas vrai ? À votre avis, aurait-on assisté à de telles stupidités dans un épisode de *Hawaii, police d'État*⁵ ? Bien sûr que non. Si Steve McGarrett avait été président des U.S.A. entre 1968 et 1976, on aurait évité cette débâcle. Steve, Danny et Chin Ho⁶ auraient eu vite fait de remettre de l'ordre en Indochine.

Les horreurs que nous abordons dans cet ouvrage se caractérisent avant tout par leur irréalité (un fait dont Harlan Ellison lui-même est conscient ; il refuse que le contenu de ses livres soit décrit par l'étiquette *fantastique*). Nous avons déjà traité la question suivante : « Pourquoi écrire des histoires d'horreur dans un monde déjà peuplé d'horreurs réelles ? » ; si l'horreur n'a guère connu la réussite à la télévision, c'est à mon avis à cause d'une constatation fort proche de cette question : « Il est difficile de concevoir une bonne histoire d'horreur dans un monde déjà peuplé d'horreurs réelles. » Un spectre rôdant dans la tour d'un manoir écossais ne tient pas la route face à des missiles de plusieurs milliers de mégatonnes, à des armes bactériologiques ou à des centrales nucléaires apparemment construites par des gamins de dix ans médiocrement doués pour le Meccano. Même ce bon vieux Leatherface, le héros de *Massacre à la tronçonneuse*, pâlit à côté de ces troupes de moutons de l'Utah tués par un de nos meilleurs gaz de combat. Si le vent avait soufflé dans une autre direction lorsque la fuite s'est produite, les citoyens de Salt Lake City seraient aussi raides que ces pauvres moutons. Et laissez-moi vous le dire, mes chers amis, un jour ou l'autre le vent soufflera dans la bonne direction. Vous pouvez me croire ; transmettez le message à votre député. Le vent finit toujours par tourner.

Quoi qu'il en soit, l'horreur télévisuelle est possible. Il existe des créateurs suffisamment passionnés pour susciter cette émotion chez le spectateur, et il est plutôt réconfortant de constater que nos semblables, pourtant exposés à toutes les horreurs de ce bas monde, peuvent encore pousser des cris d'effroi devant des spectacles foncièrement impossibles. Un scénariste et un metteur en scène peuvent parvenir à ce résultat... *à condition qu'ils aient les mains libres.*

Si l'écrivain souffre de travailler pour la télévision, c'est parce qu'elle lui interdit de faire usage de son potentiel ; à cet égard, le scénariste de télévision est victime d'un sort étrangement semblable à celui que Kurt Vonnegut Jr⁷ réserve à l'humanité tout entière dans sa nouvelle *Pauvre Surhomme* : les gens les plus intelligents sont coiffés d'une casquette leur dispensant périodiquement des électrochocs, les plus agiles doivent porter des poids, les artistes se voient affublés de lunettes dont les verres affectent leur perception de la réalité. L'espèce humaine vit désormais dans un état de parfaite égalité... mais à quel prix !

Le scénariste de télé idéal est un mec ou une nana doué d'une parcelle de talent, d'un culot monstre et de l'âme d'un robot. Dans le jargon hollywoodien, qui peut être d'une exquise vulgarité, il ou elle doit « fournir de bonnes réunions ». Si l'une de ces qualifications vient à lui manquer, le scénariste risque de se retrouver dans le même état d'esprit que le pauvre surhomme de Vonnegut. C'est pour cette raison, à mon avis, que Harlan Ellison, qui a notamment écrit des scripts pour *Star Trek*, *Au-delà du réel* et *The Young Lawyers*⁸, est devenu un peu cinglé. Mais s'il ne l'était pas, il serait impossible de le respecter. Sa folie est assimilable à une médaille, tout comme les ulcères de Joseph Wambaugh⁹ (créateur de la série *Police Story*¹⁰). Rien n'empêche un écrivain de gagner son pain quotidien grâce à la télé ; il lui suffit d'avoir des ondes alpha de faible amplitude et de considérer l'écriture comme l'équivalent mental du travail de manutentionnaire.

Cette situation résulte en partie des règlements fédéraux et en partie du célèbre adage qui veut que le pouvoir corrompe et que le pouvoir absolu corrompe absolument. La quasi-totalité des foyers américains est équipée d'un poste de télé et les enjeux financiers sont considérables. En conséquence, la télévision est devenue de plus en plus prudente au fil des ans. Un peu comme un vieux matou castré soucieux de préserver le *statu quo* et de déplaire au minimum de gens possible. En fait, la télévision est comparable à une figure de notre enfance, le gros lard un peu trouillard qui éclatait en sanglots dès qu'on le bousculait un peu, qui prenait toujours un air coupable quand l'institutrice demandait qui avait planqué un cadavre de souris dans le tiroir de son bureau, ce gamin geignard qui était toujours la cible préférée des brutes précisément parce qu'il avait toujours peur de subir leurs attaques.

Quel que soit le média que l'on considère, le principe même de l'horreur – sa pierre de touche, si vous voulez – est le suivant : il faut faire peur au public. Tôt ou tard, on doit enfiler son masque de monstre et faire « bouh ! ». Je me rappelle le commentaire d'un officiel des New York Mets à propos des supporters de son équipe de joyeux lurons : « Un de ces jours, il faudra qu'on leur donne à manger la viande dont on leur fait sentir le fumet. » La même remarque s'applique à l'horreur. Le public ne se contente pas indéfiniment d'allusions et de sous-entendus ; le grand Lovecraft lui-même était souvent obligé de montrer ce qui était tapi dans la crypte ou dans le

clocher.

La plupart des grands cinéastes œuvrant dans le genre optent pour l'attaque frontale ; ils enfournent une large dose d'horreur dans la gorge du spectateur jusqu'à ce que celui-ci manque de s'étouffer, puis entreprennent de titiller son imagination, retirant tous les dividendes psychologiques de ce premier accès de frayeur.

L'exemple le plus significatif que l'on pourrait proposer à l'édification des aspirants cinéastes serait bien entendu *Psychose* d'Alfred Hitchcock – sans doute le plus important des films d'horreur sortis durant la période qui nous intéresse. Le minimum de sang et le maximum de terreur. Que voyons-nous dans la célèbre scène de la douche ? Nous voyons Janet Leigh ; nous voyons le couteau ; mais nous ne voyons jamais le couteau se planter dans Janet Leigh. Si vous pensez l'avoir vu, vous vous trompez. C'est votre *imagination* qui l'a vu, et là réside le triomphe de Hitchcock. Nous ne voyons le sang que lorsqu'il coule dans le conduit d'évacuation^{*1}.

Psychose n'a jamais été diffusé à la télé à une heure de grande écoute, mais si on en ôtait les quarante-cinq secondes que dure cette scène, ce film pourrait passer pour un téléfilm (en termes de contenu, bien entendu ; son style le hausse à cent coudées au-dessus du téléfilm moyen). En fait, Hitchcock nous sert une bonne tranche de viande alors que son film a à peine entamé son deuxième quart. Ensuite, nous n'avons plus droit qu'au fumet. Et si on le prive de ces quarante-cinq secondes cruciales, le film devient complètement banal. En dépit de sa réputation, *Psychose* est une œuvre d'une retenue admirable ; Hitchcock a même décidé de tourner son film en noir et blanc afin que le sang aperçu lors de la scène de la douche ne ressemble pas à du sang, et à en croire une rumeur – presque certainement apocryphe –, il avait envisagé de le tourner en couleurs... à l'exception de cette fameuse scène, qui aurait été filmée en noir et blanc.

Au moment d'aborder ce chapitre sur l'horreur télévisuelle, il convient de ne pas oublier ce fait : la télévision a demandé l'impossible à ses séries et à ses dramatiques d'horreur – terrifier sans terrifier, horrifier sans horrifier, vendre au spectateur le fumet sans la viande.

J'ai dit plus haut que je pouvais expliquer, sinon excuser, la présence d'un poste de télé chez Ellison et chez moi, et cette explication nous ramène à notre chapitre sur les films nuls. Bien

entendu, la télé est un média trop homogénéisé pour produire des nanars aussi attendrissants que *L'Invasion des araignées géantes* et sa Volkswagen couverte de peaux d'ours, mais il arrive parfois que le talent s'y manifeste et qu'on y voie des œuvres intéressantes... et même si celles-ci ne sont pas parfaites, à l'instar du *Duel* de Spielberg ou du *Meurtre au 43^e étage* de John Carpenter¹¹, le téléspectateur y trouve au moins des raisons d'espérer. Quand il s'agit de son genre d'élection, le fan de fantastique a des réflexes d'enfant plutôt que d'adulte, et il ne renonce jamais à l'espoir. Il allume sa télé, il sait qu'il va sans doute voir un navet, mais il espère quand même – contre toute raison – qu'il va voir un chef-d'œuvre. L'excellence est une denrée fort rare sur le petit écran, mais celui-ci nous dispense de temps en temps des productions de qualité : la dernière que j'aie eu l'occasion de découvrir étant un téléfilm intitulé *Le Cauchemar aux yeux verts* (*The Aliens Are Coming* de Harvest Hart) et diffusé par NBC en 1979. C'est ainsi que la flamme de l'espoir est entretenue.

Et, armés de cet espoir pour nous protéger des hordes de nullités, explorons à présent l'univers de la télévision. Mais je vous conseille de fermer les yeux si notre danse nous amène trop près du tube cathodique ; celui-ci a la mauvaise habitude d'hypnotiser ses proies pour mieux les anesthésier ensuite.

Demandez donc à Harlan.

2

La meilleure série télé d'horreur de tous les temps est probablement *Thriller*¹², qui fut diffusée sur NBC de septembre 1960 à l'été 1962 – soit en tout deux saisons, plus quelques rediffusions. À cette époque, les adversaires de la violence à l'écran ne se manifestaient pas encore : ils commenceront à se faire entendre après l'assassinat de John Kennedy, accentuant leurs critiques après ceux de Robert Kennedy et de Martin Luther King, transformant finalement la télé en un catalogue de *sitcoms* sirupeuses – l'histoire ne retiendra rien des dernières paroles de la télévision de qualité, car elles ont été étouffées par des rires préenregistrés.

Les contemporains de *Thriller* étaient également des bains de sang hebdomadaires ; c'était l'âge d'or des *Incorruptibles* (1959-1963)¹³, où

l'impavide Elliot Ness (Robert Stack) présidait au massacre d'innombrables gangsters, de *Peter Gunn* (1958-1961)¹⁴ et de *Cain's Hundred* (1961-1962)¹⁵, pour n'en citer que quelques-uns. La violence triomphait sur le petit écran. Si bien que *Thriller*, après treize épisodes un peu faibles, cessa d'être un succédané de *Alfred Hitchcock présente*¹⁶ (ces premiers épisodes étaient consacrés à des maris infidèles tentant de pousser leurs épouses au suicide, à des neveux criblés de dettes cherchant à empoisonner leurs vieilles tantes à héritage, et autres sujets rebattus) pour acquérir sa propre personnalité. Durant une brève période que je situerais entre janvier 1961 et avril 1962 – soit cinquante-six épisodes sur un total de soixante-dix-huit –, ce fut une série unique en son genre dans l'histoire de la télévision.

Thriller était une anthologie (comme toutes les séries télé dévolues au fantastique ayant connu un tant soit peu de réussite) présentée par Boris Karloff¹⁷. Celui-ci était déjà apparu sur le petit écran, peu de temps après qu'Universal eut décidé d'exploiter à des fins comiques ses grands monstres des années 1930. Ça se passait à l'automne 1949 sur le réseau ABC, alors à peine lancé. La série, intitulée à l'origine *Starring Boris Karloff*¹⁸, ne connut pas les faveurs du public et passa à la trappe après avoir été rebaptisée un temps *Mystery Playhouse Starring Boris Karloff*. Elle présentait cependant d'étonnantes ressemblances avec *Thriller*, qui ne devait occuper le petit écran que onze ans plus tard. Voici le résumé d'un des épisodes de *Starring Boris Karloff*; il aurait tout aussi bien pu être diffusé dans le cadre de *Thriller* :

« Ce bourreau anglais adore son métier, qui lui rapporte cinq guinées par pendaison. Il jouit d'entendre se briser le cou de sa victime, de voir ses bras pendre dans le vide. Lorsque son épouse, enceinte de quelques mois, découvre sa véritable profession, elle s'empresse de le quitter. Vingt ans plus tard, le bourreau doit exécuter un jeune homme, une tâche dont il s'acquitte avec joie bien qu'il ait la preuve de son innocence. [...] Puis son ex-épouse refait son apparition pour lui apprendre qu'il vient de tuer son propre fils. Il l'étrangle dans un accès de rage, et c'est à son tour de se faire passer la corde au cou. Un nouveau bourreau empoche les cinq guinées d'or^{*2}. »

Ce synopsis ressemble étrangement à celui d'un épisode de la

seconde saison de *Thriller*. Dans celui-ci, le bourreau était français, travaillait à la guillotine plutôt qu'au gibet, et il nous était présenté comme un personnage sympathique (remarquons toutefois que sa profession ne lui avait pas coupé l'appétit ; c'était un véritable bibendum). L'histoire commence alors que notre héros doit exécuter un assassin particulièrement sanguinaire. Mais celui-ci n'a pas perdu tout espoir ; sa petite copine est parvenue à se lier d'amitié avec le bourreau solitaire, et nos deux lascars comptent bien tirer parti d'un vieux texte de loi (et je dois avouer que j'ignore si celui-ci est authentique, à la façon de cette loi américaine qui veut qu'un accusé ne puisse pas être jugé deux fois pour le même crime, ou s'il n'est que le fruit de l'imagination de William Irish¹⁹, l'auteur de l'histoire ici adaptée), lequel stipule que si le bourreau vient à décéder le jour de l'exécution, le condamné est libéré et absous de ses crimes.

La petite copine de l'assassin sert au bourreau un copieux petit déjeuner dûment empoisonné. Comme à son habitude, il mange de bon appétit, puis s'en va d'un pas allègre rejoindre la prison. Il est arrivé à mi-chemin lorsque la souffrance commence à le tarauder. Suit alors un suspense quasi insoutenable, où alternent des plans de la cellule du condamné et des rues de Paris où le bourreau avance d'un pas de moins en moins assuré. Notre héros, dont la conscience professionnelle apparaît comme digne d'éloges, est résolu à accomplir son devoir.

Il entre dans la prison, s'effondre au milieu de la cour... puis se met à ramper vers la guillotine. Le prisonnier apparaît, vêtu comme de bien entendu d'une chemise blanche au col largement ouvert (le scénariste avait sûrement relu *Un conte de deux villes*²⁰), et les deux protagonistes atteignent la guillotine au même instant. Bien qu'il soit à bout de forces, le bourreau réussit néanmoins à installer le prisonnier sur la guillotine, la tête au-dessus du panier, puis il s'effondre, raide mort.

L'assassin, immobilisé dans une position rappelant celle d'un dindon qui se serait coincé la tête dans une clôture, se met à hurler : « Libre ! Je suis libre, vous entendez ? Ah-hah-hah-hah ! » Le médecin qui devait constater son décès se voit obligé de constater celui du bourreau. Il lui tâte le pouls, vérifie que son cœur a cessé de battre... mais lorsqu'il lui lâche le poignet, celui-ci tombe sur le levier de la guillotine. La lame descend en sifflant. *Tchac !* Justice est faite. Fin.

Karloff avait soixante-quatre ans à la création de *Thriller*, et sa santé n'était guère brillante ; un mal de dos chronique l'obligeait à porter des poids pour se tenir droit. Certaines de ses infirmités remontaient à 1932, année où il avait interprété pour la première fois le monstre de Frankenstein. Il n'était plus en mesure de présenter tous les épisodes – nombre de ses remplaçants étaient d'illustres inconnus qui ont depuis sombré dans une totale obscurité (parmi eux figurait Reggie Nalder, qui a par la suite interprété Barlow dans *Les Vampires de Salem*²¹) – mais quelques-unes de ses apparitions sont restées dans les mémoires (*The Strange Door*, par exemple). La magie opérait encore, le talent était resté intact. Lugosi²² a peut-être achevé sa carrière dans la misère et la pauvreté, mais Karloff, abstraction faite de quelques faux pas comme *Frankenstein 1970*²³, est mort comme il a vécu : en gentleman.

Thriller, produit par William Frye, fut la première série télévisée à découvrir et à exploiter cette mine d'or qu'est la revue *Weird Tales*²⁴, laquelle n'avait échappé à l'oubli que grâce aux fans du genre, à quelques livres de poche éphémères et, bien entendu, grâce aux éditions à tirage limité d'Arkham House. Si *Thriller* a acquis une telle importance aux yeux des fans d'horreur, c'est en partie parce que ses scénaristes se sont de plus en plus inspirés des écrivains figurant au sommaire de ce qu'on appelle les *shudder pulps*... des écrivains qui, durant les années 1920, 1930 et 1940, avaient fait sortir l'horreur du boudoir hanté de l'époque victorienne où elle était confinée pour la conduire vers la modernité qui est aujourd'hui la sienne. Robert Bloch²⁵ était ainsi représenté par *La Maison affamée*²⁶, où les miroirs d'une antique demeure abritent un sinistre secret ; Robert E. Howard par *Les Pigeons de l'enfer*²⁷, une des meilleures nouvelles d'horreur de ce siècle et un des épisodes préférés des fidèles de *Thriller*^{*3}. Parmi les autres, il faut citer *A Wig for Miss DeVore*, où une perruque rousse permet à une actrice de rester éternellement jeune... jusqu'aux cinq dernières minutes de l'épisode, où elle perd sa perruque – et tout le reste. Le visage ridé et flétri de Miss DeVore ; le jeune homme descendant lentement le perron de la maison en ruine, une hache plantée dans le crâne (*Les Pigeons de l'enfer*) ; le type qui voit ses semblables se transformer en monstres quand il chausse une paire de lunettes un peu spéciale (*The Cheaters*²⁸, encore une adaptation de Robert Bloch) – ce n'était peut-être pas du grand art, mais le fan

d'horreur trouvait fréquemment dans *Thriller* les qualités qu'il prisait entre toutes : des histoires bien construites dont le but avoué était de le terrifier.

Bien des années après, une compagnie de production associée à la chaîne NBC – celle-là même qui diffusait *Thriller* – a pris une option sur trois nouvelles figurant au sommaire de mon recueil *Danse macabre*²⁹ et m'a invité à les adapter pour le petit écran. Parmi ces trois textes, il y avait *Le Printemps des baies*, l'histoire d'un Jack l'Éventreur moderne sévissant dans un campus en proie au brouillard. Un mois après avoir livré mon scénario, j'ai reçu un coup de fil émanant d'un bureaucrate de NBC affecté à la Commission de contrôle (i.e. : le Comité de censure). Mon tueur ne pouvait pas se servir d'un couteau pour commettre ses crimes. Le tueur pouvait rester mais le couteau devait partir. Le couteau est un symbole phallique. J'ai proposé de transformer mon tueur en étrangleur. Enthousiasme du bureaucrate. J'ai raccroché en me félicitant intérieurement de mon intelligence, et j'ai récrit mon script. Mais en fin de compte, celui-ci a été rejeté par la Commission de contrôle, couteau ou pas couteau. Verdict : trop terrifiant et trop intense.

Apparemment, tout le personnel de NBC avait oublié Patricia Barry dans *A Wig for Miss DeVore*.

3

Écran noir.

Puis apparaît une image – un genre d'image –, mais elle tourne sur elle-même et perd sa définition horizontale.

Puis l'écran redevient noir, se barre d'une ligne sinueuse aux oscillations hypnotiques.

La voix qui accompagne ces visions est posée, pondérée.

« *Ce n'est pas une défaillance de votre téléviseur, ne cherchez donc pas à régler l'image. Nous avons le contrôle total de l'émission : contrôle du balayage horizontal, contrôle du balayage vertical. Nous pouvons aussi bien vous donner une image floue qu'une image pure comme le cristal. Pour l'heure qui vient, asseyez-vous tranquillement. Nous contrôlerons tout ce que vous verrez et entendrez.* »

Censé relever de la science-fiction mais ressortissant davantage à l'horreur, *Au-delà du réel*³⁰ fut sans doute la meilleure série télévisée du genre après *Thriller*. Les puristes vont sans doute hurler au blasphème et me rétorquer qu'*Au-delà du réel* n'arrivait pas à la cheville de l'immortelle *Quatrième Dimension*³¹. Que *La Quatrième Dimension* soit immortelle, je n'en disconviens pas ; dans les grandes villes comme New York, Chicago, Los Angeles et San Francisco, cette série semble être diffusée en permanence, dans les siècles des siècles, *amen*, coincée pour l'éternité entre le journal de la nuit et le PTL Club. Seules des *sitcoms* antiques comme *L'Extravagante Lucy*³² et *My Little Margie* ont accédé, à l'instar de *La Quatrième Dimension*, à cette existence vampirique en noir et blanc que confère la rediffusion sur les chaînes locales.

Mais, si l'on excepte une douzaine d'épisodes mémorables, *La Quatrième Dimension* n'avait pas grand rapport avec le style d'horreur qui nous intéresse. C'était une série qui se spécialisait dans les contes moraux, le plus souvent flagorneurs (voir l'épisode³³ où Barry Morse achète un piano mécanique grâce auquel ses invités avouent leurs défauts les plus criants ; lorsque arrive la fin, c'est lui qui finit par admettre qu'il n'est qu'un sale égoïste), généralement sincères mais simplistes et péniblement ringards (voir l'épisode³⁴ où le soleil refuse de se lever parce que l'atmosphère d'injustice est devenue bien trop noire, mes amis, bien trop noire – le speaker de la radio rapporte que le ciel est particulièrement noir au-dessus de Dallas et de Selma, dans l'Alabama... Vous avez bien compris le message caché ?). *La Quatrième Dimension* offrait également au téléspectateur des variations sentimentales sur des thèmes surnaturels plutôt éculés : Art Carney découvre qu'il est bel et bien le père Noël³⁵ ; un banlieusard harassé (James Daly) trouve la paix dans un village idyllique du nom de Willoughby³⁶.

La Quatrième Dimension adoptait parfois le registre de l'horreur – ses meilleures réussites dans le domaine sont restées mémorables – et nous y reviendrons avant la fin de ce chapitre sur le petit écran. Mais pour la qualité du concept et de l'exécution, *La Quatrième Dimension* était enfoncée sans problème par *Au-delà du réel*, qui fut diffusée de septembre 1963 à janvier 1965. Le producteur exécutif de cette série s'appelait Leslie Stevens³⁷ ; son directeur d'écriture n'était autre que Joseph Stefano³⁸, qui avait écrit le scénario de *Psychose* et, deux ans

plus tard, celui d'un brillant exercice de terreur intitulé *Les Griffes de la peur*³⁹. Stefano avait une vision extrêmement claire de la nature de la série. Chaque épisode, déclarait-il, devait comporter un « ours » – à savoir une créature monstrueuse qui faisait son apparition avant la fin de la première demi-heure, moment correspondant au décrochage des stations locales. Dans certains cas, l'« ours » en question n'était ni dangereux ni maléfique, mais on était sûr qu'une influence extérieure – en général un savant fou – l'entraînerait à commettre des dégâts avant la fin de l'épisode. Mon « ours » préféré sortait littéralement des boiseries (comme l'annonçait le titre de l'épisode, *It Crawled Out of the Woodwork*⁴⁰), pour se retrouver aspiré par l'aspirateur d'une ménagère, où il se mettait à grossir... à grossir... à grossir...

Il y avait aussi ce mineur gallois (interprété par David McCallum⁴¹) qui subissait une évolution forcée de deux millions d'années. À l'issue de l'expérience, il se voyait affublé d'un crâne démesuré et d'un visage nauséux, et semait la panique dans le quartier. Harry Guardino, quant à lui, était menacé par une énorme « créature des glaces » ; dans un épisode écrit par Jerry Sohl⁴² (un romancier de science-fiction dont l'œuvre la plus connue est sans doute *L'Invention du professeur Costigan*), les premiers hommes sur Mars étaient attaqués par un gigantesque serpent des sables. Dans le pilote de la série, *Ne quittez pas l'écoute*⁴³, une créature d'énergie pure était accidentellement absorbée par un radiotélescope terrestre et on réussissait à l'éliminer en la gavant de transmissions (ce qui me rappelle bigrement *Le Monstre magnétique*⁴⁴, un vieux nanar interprété par Richard Carlson). Harlan Ellison a écrit le scénario de deux épisodes, *Soldier*⁴⁵ et *La Main de verre*⁴⁶, ce dernier étant considéré comme le meilleur de la série, notamment par les rédacteurs de *The Science Fiction Encyclopedia* ; parmi les autres scénaristes figuraient Joseph Stefano lui-même et un jeune homme du nom de Robert Towne⁴⁷, qui devait plus tard écrire le scénario de *Chinatown*^{*4}.

La disparition d'*Au-delà du réel* s'explique par la stupidité des dirigeants de la chaîne ABC plutôt que par un manque d'intérêt du public, bien que la série soit devenue plutôt mollassonne lors de sa seconde saison, après le départ de Stefano. À cet égard, on pourrait dire que, lorsqu'il est parti, Stefano a emporté les meilleurs « ours » dans ses bagages. *Au-delà du réel* ne fut plus jamais la même. Certes, nombre de séries mollassones ont réussi à survivre (la télé est après

tout un univers peuplé de ventres mous). Mais lorsque ABC a modifié la tranche horaire d'*Au-delà du réel*, la faisant passer du lundi soir, où la série n'était concurrencée que par deux émissions-jeux en perte de vitesse, au samedi soir – c'est-à-dire à une heure d'écoute où les adolescents, qui formaient le gros de son public, étaient soit au ciné soit en train de draguer –, elle a disparu sans faire de bruit.

Nous avons déjà évoqué le phénomène de la rediffusion, mais *La Quatrième Dimension*, où les épisodes violents étaient des plus rares, est la seule série fantastique à être régulièrement rediffusée par les chaînes locales. On a parfois la chance de revoir *Thriller* dans les métropoles, où les chaînes indépendantes la diffusent en général pendant la nuit, mais *Au-delà du réel* est moins bien lotie. Bien que cette série ait été présentée, lors de sa première saison, à une heure que l'on considère aujourd'hui comme « familiale », l'évolution des mœurs a fait d'elle une série « à risques », et les petites chaînes préfèrent diffuser des *sitcoms*, des jeux ou des films (sans parler de cette institution américaine qu'est le prêche des ondes : posez vos mains sur votre poste de télévision, mes bien chers frères, et vous serez guéris !).

Au fait, si *Au-delà du réel* passe dans votre coin, branchez votre magnétoscope et faites-moi parvenir la liste des épisodes que vous avez enregistrés. Réflexion faite, ne vous dérangez pas. C'est sans doute illégal. Mais bichonnez bien votre collection de cassettes si vous en avez une ; tout comme *Thriller*, *Au-delà du réel* appartient désormais au passé. Même *The Wonderful World of Disney* va disparaître des écrans après vingt-six ans de carrière.

4

N'allons pas jusqu'à dire : « du sublime au ridicule », car la télé n'atteint que rarement le sublime, et la série télé n'y parvient jamais ; disons donc : « du passable à l'atroce ».

*Dossiers brûlants*⁴⁸.

J'ai écrit un peu plus haut que la télévision était trop homogénéisée pour produire des nanars attendrissants ; *Dossiers brûlants* est l'exception qui confirme la règle.

Ce jugement ne s'applique pas à *The Night Stalker*⁴⁹, le pilote de la

série. Celui-ci est un des meilleurs téléfilms jamais tournés. Il est inspiré d'un roman d'horreur d'une nullité confondante, *Nuit de terreur*, de Jeff Rice⁵⁰ – lequel fut publié directement en format de poche après que le manuscrit inédit eut atterri sur le bureau de Dan Curtis, qui en acheta aussitôt les droits.

Une petite digression, si vous le permettez. Dan Curtis commença à être associé à l'horreur en produisant une série qui est sans doute le soap opera le plus étrange jamais diffusé ; je veux parler de *Dark Shadows*⁵¹. Cette série connut un succès sans précédent lors des deux dernières années de sa carrière. Conçue à l'origine comme une saga gothico-sentimentale, genre fort populaire à l'époque auprès des lectrices (celles-ci se sont tournées depuis vers les romans d'amour pimentés de violence comme en produisent Rosemary Rogers, Kathleen Woodiwiss et Laurie McBain), elle évolua au fil des épisodes pour devenir quelque chose de tout à fait bizarre. Sous l'impulsion inspirée de Curtis, *Dark Shadows* se transforma en une sorte de *tea-party* surnaturelle (elle était d'ailleurs diffusée à l'heure du thé, quatre heures de l'après-midi), et les spectateurs y découvraient avec fascination une vision tragi-comique de l'enfer – un peu comme une adaptation de *La Divine Comédie* sur un fond musical signé Spike Jones. Barnabas Collins, un des membres de la famille autour de laquelle tournaient les scénarios, était un vampire. Jonathan Frid, l'acteur qui lui prêtait ses traits, devint célèbre du jour au lendemain. Malheureusement, sa célébrité s'avéra aussi éphémère que celle de Vaughan Meader (et si vous avez oublié qui était Vaughan Meader, envoyez-moi une enveloppe timbrée portant vos nom et adresse, j'éclairerai votre lanterne).

Chaque fois que commençait un nouvel épisode de *Dark Shadows*, le spectateur était persuadé qu'il ne pouvait pas être plus dingue que le précédent... et il se trompait. À un moment donné, tous les personnages se retrouvaient transportés par magie au ^{XVII}^e siècle et y passaient six semaines dans une ambiance de bal costumé. Un des cousins de Barnabas était un loup-garou. Une de ses cousines était une sorcière doublée d'un succube. Tous les soap operas, bien entendu, emploient régulièrement des procédés déments de ce genre ; celui que je préfère entre tous est le Coup du Gamin. Voici comment ça fonctionne : un des personnages accouche en mars. En juillet, le bébé a atteint l'âge de deux ans ; en novembre, il en a six ; lorsque vient le

mois de février, il gît sur un lit d'hôpital, plongé dans le coma après avoir été renversé par un chauffard sur le chemin du collège ; et dès le mois suivant, donc un an après sa naissance, il a atteint sa majorité et se prépare à participer activement aux réjouissances, soit en engrossant la fille des voisins, soit en tentant de se suicider, soit en annonçant son homosexualité à ses parents horrifiés. Le Coup du Gamin est digne d'une nouvelle de Robert Sheckley⁵², mais au moins la plupart des personnages de soap opera consentent-ils à rester morts après qu'on a débranché leurs appareils de survie (suit en général un procès de quatre mois qui relance le débat sur l'euthanasie). Les acteurs et les actrices qui ont ainsi « péri » encaissent leurs chèques et partent en quête de nouveaux rôles. Pas avec *Dark Shadows*. Quand un personnage venait à mourir, son fantôme le remplaçait aussitôt. C'était encore *plus fort* que le Coup du Gamin.

Dan Curtis a produit deux films inspirés de cette série en reprenant ses principaux personnages – un tel passage du petit au grand écran n'est pas sans précédent (voir *The Lone Ranger*⁵³), mais c'est un phénomène plutôt rare, et ces deux films, même si ce ne sont pas des chefs-d'œuvre, sont agréables à regarder. On y trouve en abondance du style, de l'esprit, et tout le sang que Curtis ne pouvait pas verser sur le petit écran. On y trouve aussi une énergie formidable... et c'est grâce à cette énergie que *The Night Stalker* a battu un record d'audience le soir de sa diffusion. (Depuis, ce record est tombé huit ou neuf fois, et parmi les téléfilms qui se sont révélés plus populaires que le pilote de *Dossiers brûlants* figurait celui de – *gasp !* – *La croisière s'amuse*⁵⁴.)

Curtis lui-même est un homme remarquable, presque fascinant, amical en dépit d'une certaine brusquerie, qui a tendance à s'accorder tout le mérite de ses succès, mais d'une façon si naturelle qu'elle en devient désarmante. À l'image des hardis pionniers de l'industrie hollywoodienne, il n'a apparemment aucune difficulté à juger les gens. S'il vous aime bien, il vous soutiendra contre vents et marées. S'il vous déteste, vous n'êtes à ses yeux qu'un « pauvre type sans une once de talent » (cette expression m'a toujours enchanté, et je parie que Curtis va décrocher son téléphone pour me la servir si jamais il lit ces lignes). Son importance mérite d'être soulignée, ne serait-ce que parce qu'il est sans doute le seul producteur hollywoodien capable de concevoir une œuvre aussi terrifiante que *The Night Stalker*. Le

scénario de ce téléfilm est dû à Richard Matheson⁵⁵, un écrivain qui est devenu le meilleur scénariste de télé depuis, disons, Reginald Rose⁵⁶. Par la suite, Curtis et Matheson devaient également collaborer, avec le soutien de William F. Nolan⁵⁷, sur un téléfilm qui est resté dans la mémoire des fans : *Trilogy of Terror*, interprété par Karen Black. Le meilleur des trois segments formant cette trilogie est sans doute le dernier, adapté d'une nouvelle de Matheson intitulée *Gibier*⁵⁸. Mrs. Black y interprète avec maestria une femme persécutée par une figurine diabolique armée d'une lance. Quinze minutes de suspense et de terreur à l'état pur, qui résument à merveille ce que je pense de Dan Curtis : il est doué d'un talent sans égal pour localiser vos points de pression phobiques et les empoigner de sa main glaciale.

The Night Stalker raconte l'histoire d'un journaliste nommé Carl Kolchak et travaillant à Las Vegas. Tel que l'interprète Darren McGavin, dont le chapeau mou surmonte un visage à la fois cynique et émerveillé, vif et épuisé, Kolchak est un personnage des plus crédibles, plus proche de Lew Archer⁵⁹ que de Clark Kent⁶⁰ et résolu avant tout à gagner sa croûte dans l'enfer du jeu.

Il découvre une série de meurtres qui semblent avoir été commis par un vampire, et son enquête le plonge peu à peu dans le surnaturel tandis qu'il entre en conflit avec les Maîtres de Las Vegas. Finalement, il réussit à localiser la maison abandonnée qui sert de repaire au vampire et plante un pieu dans le cœur de celui-ci. La conclusion du récit est satisfaisante en dépit d'un certain manque d'originalité : Kolchak se retrouve licencié et discrédité, rejeté par un pouvoir en place qui n'a que faire des vampires, ni dans sa philosophie ni dans ses relations publiques ; Kolchak a réussi à triompher du buveur de sang (Barry Atwater), mais ce sont les Maîtres de Las Vegas qui ont le dernier mot. McGavin est un bon acteur, mais il a rarement été aussi bon – aussi *crédible* – que dans *The Night Stalker*^{*5}. C'est le sens pratique de son personnage qui nous permet de croire à celui du vampire ; si un type du genre de Carl Kolchak, à qui on ne la fait pas, pense que l'assassin est un vampire, nous en sommes aussi convaincus que lui.

Le succès de *The Night Stalker* ne passa pas inaperçu auprès des dirigeants d'ABC, qui recherchaient désespérément des séries à succès en ce temps d'avant l'apparition de Mork⁶¹, de Fonzie et de leurs émules. On décida donc de produire un second téléfilm, intitulé *The*

Night Strangler. Cette fois-ci, les meurtres étaient commis par un médecin qui avait découvert le secret de la vie éternelle : celle-ci lui était acquise à condition qu'il tue cinq victimes tous les cinq ans pour renouveler son stock d'élixir. Les médecins légistes de Seattle (ville où se situait l'action) avaient dissimulé un détail à leurs concitoyens : on avait retrouvé des lambeaux de chair humaine en voie de décomposition sur le cou des cadavres étranglés – le bon docteur devenait un peu trop mûr lorsque approchait la fin de son cycle de cinq ans. Kolchak fait éclater la vérité et coince le monstre dans sa tanière, celle-ci étant située dans le « quartier secret » de Seattle, une section souterraine de la vieille ville dont Matheson avait découvert l'existence en 1970, lors d'un voyage d'agrément^{*6}. Bien entendu, Kolchak élimine sans problème le médecin zombifié.

ABC décida de consacrer une série au personnage de Kolchak, et c'est ainsi que le premier épisode de *Dossiers brûlants* fut diffusé le vendredi 13 septembre 1974. Ce fut une catastrophe qui, heureusement, ne dura que l'espace d'une saison. Les problèmes firent leur apparition dès le début ; Dan Curtis, à qui l'on pouvait raisonnablement attribuer le succès des deux téléfilms, n'intervint pas dans la production de la série (aucune des personnes que j'ai interrogées sur ce point n'a pu m'expliquer pourquoi). Matheson, qui avait écrit les scénarios de ces mêmes téléfilms, ne collabora pas une seule fois à la série. Paul Playden, le producteur engagé à l'origine, démissionna avant la diffusion du premier épisode pour être remplacé par Cy Chermak. La plupart des réalisateurs étaient médiocres ; les effets spéciaux étaient carrément fauchés. Mon préféré parmi ceux-ci, qui n'est pas loin d'égaler la Volkswagen couverte de peaux d'ours dans *L'Invasion des araignées géantes*, figurait dans un épisode intitulé *Croque-Mitaine*. Richard Kiel – qui connaîtra plus tard une certaine notoriété en interprétant le personnage de Jaws dans les films de James Bond⁶² – s'y baladait dans les ruelles de Chicago vêtu d'un costume de Monstre des Marais à la fermeture Éclair nettement visible.

Mais le problème fondamental de *Dossiers brûlants* est celui-là même qui se pose à toute série fantastique ne reposant pas sur le principe de l'anthologie : la difficulté croissante qu'a le spectateur à suspendre son incrédulité. On pouvait croire à Kolchak quand il traquait le vampire de Las Vegas ; avec un petit effort supplémentaire,

on pouvait encore y croire quand il traquait le médecin zombie de Seattle. Mais ça devenait de plus en plus dur à chaque épisode de la série. Engagé pour écrire un reportage sur la dernière croisière d'un paquebot de luxe, Kolchak découvre qu'un des passagers est un loup-garou. Alors qu'il écrit un article sur un politicien lors de la campagne des sénatoriales, Kolchak découvre que le candidat a vendu son âme au diable (ce qui ne me semble ni surnaturel ni extraordinaire, vu le scandale du Watergate et celui d'Abscam). Kolchak découvre également un reptile préhistorique dans les égouts de Chicago (*La Sentinelle*⁶³) ; un succube (*La Terreur en héritage*) ; un sabbat de sorcières (*La Collection*) ; et, dans un des épisodes les plus répugnants jamais diffusés sur les chaînes nationales, un motard sans tête (*À toute vitesse*). Petit à petit, le spectateur ne parvenait plus à suspendre son incrédulité – pas plus que les responsables de la série, apparemment, qui orientèrent peu à peu celle-ci vers le comique. En un sens, *Dossiers brûlants* peut être qualifiée de version accélérée du Syndrome Universel : de l'horreur à l'humour. Mais il a fallu dix-huit ans aux monstres d'Universal pour passer d'un domaine à l'autre ; *Dossiers brûlants* a effectué la même trajectoire en vingt épisodes.

Comme le souligne Berthe Roeger, cette série a par la suite connu un bref succès lorsqu'elle a été rediffusée par CBS dans le cadre d'un programme voué à la nostalgie. Roeger estime que ce succès s'explique par la qualité des épisodes, et je suis en désaccord avec elle sur ce point. Si les spectateurs ont été nombreux, c'est à mon avis pour la même raison qui fait que des films comme *Touchez pas à la schnouff*⁶⁴ font toujours salle comble. Je me suis déjà étendu sur la séduction de la nullité, et nous revoilà en plein dedans. À mon avis, les téléspectateurs qui avaient vu par hasard un épisode de *Dossiers brûlants* n'en ont pas cru leurs yeux, et ils ont tenu à regarder les suivants pour vérifier qu'ils étaient aussi mauvais que le premier.

Ils n'ont pas été déçus ; seul *Voyages au fond des mers*⁶⁵, le tremplin télévisuel qui a fait d'Irwin Allen⁶⁶ le maître incontesté du film catastrophe, peut se prétendre l'égal de *Dossiers brûlants*. Mais rappelons-nous que Seabury Quinn⁶⁷, un habitué des sommaires de *Weird Tales*, ne s'est guère montré convaincant dans la série des aventures de Jules de Grandin, et Quinn était pourtant un des meilleurs écrivains de l'ère des *pulps*. Et pourtant, *Dossiers brûlants* (que certains commentateurs avaient rebaptisée « *Un monstre par*

semaine ») occupe encore une place au fond de mon cœur – une place *minuscule*, je le précise – et dans celui de tous les fans. Il y a quelque chose de simple et d'enfantin dans sa nullité même.

5

« *Nous sommes transportés dans une autre dimension, une dimension faite non seulement de paysages et de sons, mais aussi d'esprits. Un voyage dans une contrée sans fin dont les frontières sont notre imagination. Un voyage au bout des ténèbres où il n'y a qu'une destination : La Quatrième Dimension.* »

C'est avec cette invocation plutôt mélodramatique – qui ne le semblait nullement grâce au ton mesuré et presque pragmatique de Rod Serling – que les téléspectateurs étaient invités à pénétrer dans un étrange univers infini... ce qu'ils firent sans problème. La chaîne CBS diffusa *La Quatrième Dimension* d'octobre 1959 à l'été 1965 – de la torpeur de l'ère Eisenhower au début de l'escalade de la guerre du Viêt-nam, aux premiers étés chauds de l'Amérique et à l'avènement des Beatles.

De toutes les séries dramatiques jamais diffusées sur une chaîne américaine, celle-ci est de loin la plus difficile à définir. Ce n'était ni un western ni un polar (même si certains de ses épisodes nous présentaient des cow-boys ou des flics) ; ce n'était pas vraiment une série de science-fiction (même si *The Complete Directory to Prime Time Network TV Shows* la classe dans cette catégorie) ; ce n'était pas non plus une *sitcom* (même si certains de ses épisodes étaient comiques) ; ni une série dévolue à l'occultisme (même si certains scénarios faisaient appel à l'occulte – d'une façon fort spéciale) ou au surnaturel. *La Quatrième Dimension* était unique, et c'est sans doute pour cette raison que toute une génération associe la création de Serling à l'émergence des *sixties*... ou du moins au souvenir que l'on garde de cette décennie.

Rod Serling, le créateur de *La Quatrième Dimension*, connut une certaine notoriété durant ce qu'il est convenu d'appeler « l'âge d'or » de la télévision – bien que les tenants de cette dénomination, qui ont gardé un souvenir ému d'émissions telles que *Studio One*, *Play-house 90* et *Climax*, aient apparemment oublié l'existence de nullités comme

Mr. Arsenic, *Hands of Mystery*, *Doorway to Danger* et *Doodles Weaver*, autant d'émissions contemporaines de celles citées plus haut et à côté desquelles des shows d'aujourd'hui tels que *Vegas* et *That's Incredible !*⁶⁸ ont des allures de chefs-d'œuvre. La télévision n'a jamais vraiment connu un âge d'or ; rien que quelques saisons de bronze ne différant des autres que par la pureté de leur aloi.

Quoi qu'il en soit, la télé est souvent sujette à des crises de qualité, et trois des premières « télépièces » de Serling – *Patterns*, *The Comedian* et *Requiem for a Heavyweight*⁶⁹ – définissent ce que les nostalgiques appellent « l'âge d'or » de la télévision... bien que Serling n'ait pas été le seul responsable de celui-ci. Parmi les scénaristes qui ont contribué à la relative excellence de cette période, il faut citer Paddy Chayefsky⁷⁰ (*Marty*) et Reginald Rose⁷¹ (*Twelve Angry Men*).

Serling⁷², dont le père était boucher à Binghampton (État de New York), fut champion de boxe catégorie poids mouche (il mesurait environ 1,60 mètre) et servit comme parachutiste durant la Seconde Guerre mondiale. Il commença à écrire (sans succès) durant ses études supérieures et continua (toujours sans succès) pour le compte d'une station de radio de Cincinnati. « Cette expérience s'avéra des plus frustrantes, écrit Ed Naha dans sa courte biographie de Serling. Ses personnages introspectifs étaient vivement critiqués par les responsables de la station, lesquels souhaitaient que "leurs employés mordent la terre à belles dents" ! Serling déclara par la suite à propos de cette période : "Ces types ne voulaient pas des écrivains mais des charrues"⁷³ »

Serling démissionna et se mit à travailler en free-lance. Le succès lui vint en 1955 (*Patterns*, avec Van Heflin et Everett Sloane, récit du chantage moral subi par un cadre supérieur suite à des magouilles d'entreprise – cette « télépièce » valut à Serling de remporter son premier Emmy) et ne le quitta presque plus par la suite... même si ce succès demeura exclusivement lié à la télévision. Il rédigea le scénario de quelques films de cinéma – *Le Hold-up du siècle*⁷³ est sans doute le plus mauvais ; *La Planète des singes*⁷⁴ et *Sept Jours en mai*⁷⁵ figurent parmi les meilleurs –, mais la télévision était son domaine et il ne parvint pratiquement jamais à s'en affranchir, contrairement à Chayefsky (*L'Hôpital*⁷⁶, *Network*⁷⁷). C'était à la télé qu'il était le plus à l'aise, et après un hiatus de cinq ans faisant suite à la disparition de *La Quatrième Dimension*, il refit son apparition sur le petit écran, en tant

que présentateur de *Night Gallery*. Serling lui-même était en proie à certains doutes quant à sa collaboration à ce média de la médiocrité. « Dieu m'en est témoin, déclare-t-il lors de son ultime interview, quand j'examine d'un œil lucide mes trente ans de carrière, j'ai du mal à trouver quoi que ce soit de vraiment important. Je vois certaines choses qui ont du style, d'autres qui ont un certain intérêt, ou une certaine classe, mais très peu qui aient une importance quelconque^{*8}. »

Apparemment, Serling considérait *La Quatrième Dimension* comme une façon détournée d'exprimer ses idées après la disparition des dramatiques de prestige qui avaient marqué la fin des années 1950 et le début des années 1960. Et sans doute a-t-il en partie réussi son coup. Grâce à l'alibi de la fiction fantastique, *La Quatrième Dimension* parvint à traiter des thèmes tels que le fascisme (*Il est vivant*⁷⁸, où Dennis Hopper interprétait un jeune néonazi guidé par le spectre d'Adolf Hitler), l'hystérie collective (*Les Monstres de Maple Street*⁷⁹) et même le cœur des ténèbres tel que l'a défini Joseph Conrad – rares sont les œuvres télévisuelles ayant présenté le genre humain sous un jour aussi sombre que l'a fait *L'Abri*⁸⁰, où le déclenchement d'une alerte pousse les citoyens d'une banlieue aisée typiquement américaine à s'entre-déchirer comme des bêtes pour pénétrer dans un abri antiatomique.

Certains épisodes de *La Quatrième Dimension* engendraient une forme de bizarrerie existentielle qu'aucune autre série n'est parvenue à reproduire. Voir par exemple *Question de temps*⁸¹, où Burgess Meredith^{*9} interprète un employé de banque affligé de myopie et qui n'arrive jamais à trouver le temps de lire. D'ailleurs, s'il survit au cataclysme nucléaire, c'est parce qu'il s'était planqué dans un abri antiatomique pour pouvoir bouquiner en paix. Meredith est enchanté de découvrir que la fin du monde est arrivée ; il va enfin avoir le temps de lire tout son soûl. Malheureusement, il casse ses lunettes peu de temps après être arrivé à la bibliothèque. Parmi les règles de base de *La Quatrième Dimension* figurait apparemment la suivante : une petite dose d'ironie n'a jamais fait de mal à personne.

Si *La Quatrième Dimension* avait fait son apparition sur le petit écran durant la période 1976-1980, elle en aurait sûrement disparu au bout de six ou neuf épisodes. Son indice d'écoute était des plus bas... quasiment souterrain. ABC diffusait alors *The Detectives*⁸², une série policière fort populaire interprétée par Robert Taylor, tandis que les

téléspectateurs plébiscitaient *The Gillette Cavalcade of Sports* sur NBC – un show où on pouvait assister dans son fauteuil à des opérations de chirurgie esthétique improvisées sur des boxeurs tels que Carmen Basilio et Sugar Ray Robinson.

Mais les responsables des chaînes ne réagissaient pas au quart de tour en cette ère bénie, et l'anarchie ne régnait pas encore dans la programmation. La première saison de *La Quatrième Dimension* consista en trente-six épisodes d'une demi-heure, et l'indice d'écoute avait sensiblement progressé après la diffusion des dix-huit premiers, grâce au bouche à oreille et à d'excellentes critiques. Ces critiques convainquirent les dirigeants de CBS qu'ils avaient déniché un oiseau rare, à savoir un « programme de prestige^{*10} ». Ce qui n'empêcha pas la série de connaître quelques difficultés. *La Quatrième Dimension* n'arrivait pas à se trouver un sponsor (rappelez-vous que tout ceci se passait durant l'ère des dinosaures, une ère où l'heure d'antenne était bon marché et où les entreprises pouvaient se permettre de financer un programme tout entier – voir *GE Theater*, *Alcoa Playhouse*, *The Voice of Firestone*, *The Lux Show*, *Coke Times* et tant d'autres ; à ma connaissance, *Bonanza*⁸³ est le dernier programme à avoir été financé par un seul sponsor, à savoir General Motors), et les pontes de CBS se sont rendu compte que Serling n'avait pas renoncé à ses idées mais les faisait désormais passer par le biais du fantastique.

Durant sa première saison, *La Quatrième Dimension* a notamment présenté *La Poursuite du rêve*⁸⁴, la première contribution à la série du regretté Charles Beaumont⁸⁵, et *Troisième à partir du soleil*⁸⁶, de Richard Matheson. Cet épisode repose sur un *gimmick* – les protagonistes ne fuient pas la Terre mais vers la Terre – qui est aujourd'hui devenu un cliché (on l'a retrouvé récemment dans *Galactica*⁸⁷, le navet de l'espace), mais les téléspectateurs de l'époque ne devaient jamais oublier le choc qu'ils ont ressenti à la vision de sa chute finale. C'est au moment de sa diffusion que la série a commencé à recruter ses plus ardents fidèles. Voilà que la télé leur offrait quelque chose de nouveau et de différent.

Durant sa troisième saison, *La Quatrième Dimension* fut soit supprimée (c'est la version de Serling), soit retirée de l'antenne pour des raisons de programmation (c'est la version de CBS). Quoi qu'il en soit, elle fit son retour l'année suivante sous la forme d'une série d'épisodes d'une heure. Dans son essai intitulé *Rod Serling's Dream*, Ed

Naha écrit : « La principale conséquence de l'allongement des épisodes fut un sentiment de lassitude. Au bout de treize épisodes à faible indice d'écoute, *La Quatrième Dimension* disparut des écrans. »

Elle en disparut, en effet – pour y revenir l'espace d'une dernière saison bien terne, avec à nouveau des épisodes d'une demi-heure –, mais peut-on parler de lassitude ? À mon sens, certains de ces épisodes d'une heure figurent parmi les meilleurs de *La Quatrième Dimension*. Il y a par exemple *Une Tombe de 55 mètres de long*⁸⁸, où l'équipage d'un cuirassé de la Navy entend des fantômes à l'intérieur d'un sous-marin coulé ; *Le Journal du diable*⁸⁹ ; *La Nouvelle Exposition*⁹⁰ (une des rares incursions dans l'horreur pure de *La Quatrième Dimension*, où le gardien d'un musée de cire interprété par Martin Balsam découvre que les statues d'assassins sont douées de vie) ; et *Miniature*⁹¹, sur un scénario de Charles Beaumont, où Robert Duvall traverse les ans pour se réfugier dans la Belle Époque.

Comme le fait remarquer Naha, lorsque vint la dernière saison, « plus personne chez CBS ne s'intéressait à la série ». Il ajoute que la chaîne ABC, qui connaissait un certain succès avec *Au-delà du réel*, proposa à Serling de produire une sixième saison sur son antenne. Serling refusa. « J'avais l'impression qu'ABC voulait me faire visiter le cimetière toutes les semaines », déclara-t-il.

La vie ne fut plus jamais la même pour lui. Le jeune homme en colère qui avait écrit *Patterns* se mit à tourner des spots publicitaires – on entendit sa voix si caractéristique vanter des pneus et des remèdes contre la toux, ce qui rappelait étrangement le boxeur déchu de *Requiem for a Heavyweight* contraint de se livrer à des matches de catch truqués. Et en 1970, il se mit à « visiter le cimetière toutes les semaines », sur NBC plutôt que sur ABC, en tant que présentateur et scénariste occasionnel de *Night Gallery*⁹². Cette série fut inévitablement comparée à *La Quatrième Dimension*, bien qu'elle n'ait été en fait qu'un ersatz de *Thriller*⁹³ où Serling remplaçait Boris Karloff.

Serling ne disposait d'aucun droit de regard sur *Night Gallery*, contrairement à ce qui s'était passé avec *La Quatrième Dimension*. (Il accusa les instances dirigeantes de NBC de vouloir faire de cette série « un *Mannix* en linceul ».) *Night Gallery* produisit néanmoins quelques excellents épisodes, parmi lesquels des adaptations d'*Air froid*⁹⁴ et du *Modèle de Pickman*⁹⁵ de H. P. Lovecraft. Ainsi qu'un épisode qui est sûrement un des plus terrifiants téléfilms jamais tournés. *Boomerang*,

d'après une histoire d'Oscar Cook⁹⁶, nous présentait une sinistre variété de perce-oreille. Cette bestiole était introduite dans l'oreille du méchant et entreprenait – *gasp !* – de lui ronger la cervelle, le plongeant dans d'atroces souffrances (le cerveau étant dénué de terminaisons nerveuses, on se perd en conjectures sur l'origine physiologique desdites souffrances). Son tortionnaire l'informe qu'il n'y a qu'une chance sur un milliard pour que l'insecte creuse un tunnel en ligne droite et ressorte par l'autre oreille ; plus probablement, il va lui ronger les cellules grises jusqu'à ce qu'il devienne fou... ou choisisse de se suicider. Le spectateur est cependant soulagé lorsque l'impossible se produit, le perce-oreille ressortant effectivement du crâne du méchant par l'autre oreille... et puis vient la chute : ce spécimen était du sexe féminin. Et il a pondu des œufs. Des milliers d'œufs.

La plupart des épisodes de *Night Gallery* étaient nettement moins terrifiants, et la série disparut au bout de trois ans d'existence en dents de scie. Ce fut la dernière heure de gloire de Serling.

« Le jour de son quarantième anniversaire, écrit Naha, Serling effectua un saut en parachute pour la première fois depuis la Seconde Guerre mondiale. » Pour quelle raison ? « Je l'ai fait, déclara Serling, pour prouver que je n'étais pas vieux. » Mais il avait l'air vieux. En comparant les photos prises lors du lancement de *La Quatrième Dimension* et celles prises sur le plateau de *Night Gallery*, où Serling commentait des peintures hideuses servant à annoncer chaque épisode, on constate des altérations quasiment choquantes. Le visage de Serling est ridé, son cou fripé ; c'est le visage d'un homme partiellement attaqué par le vitriol de la télévision. En 1972, il accorda une interview dans son bureau, dont les murs étaient tapissés de critiques élogieuses consacrées à *Patterns*, *Requiem for a Heavyweight* et autres télépièces d'un autre âge.

« Je viens parfois ici rien que pour les regarder, avoua-t-il. Ça fait des années que je n'ai pas eu d'aussi bonnes critiques. Aujourd'hui, je sais pourquoi les gens gardent un dossier de presse – c'est pour se prouver que tout ça leur est vraiment arrivé. » L'homme qui a sauté en parachute le jour de son quarantième anniversaire pour se prouver qu'il n'était pas vieux se considère comme tel neuf ans plus tard, lorsqu'il accorde sa dernière interview à Linda Breville à La Taverna, le bar de Los Angeles où il avait ses habitudes ; Breville le décrit

comme « plein de vie et d'enthousiasme », mais il ne cesse de prononcer des propos inquiétants. « Je ne suis pas un vieillard, mais je ne suis plus un jeune homme », déclare-t-il à un moment donné ; et un peu plus tard, il affirme qu'il est un vieillard. Pourquoi n'a-t-il pas abandonné plus tôt cette course de stock-cars qu'est la création télévisuelle ? À la conclusion de *Requiem for a Heavyweight*, Jack Palance déclare qu'il doit remonter sur le ring – même si le combat est truqué – parce que le ring est la seule chose qu'il connaisse. Cette réponse en vaut bien une autre.

Serling, un bourreau de travail qui fumait parfois quatre paquets de cigarettes par jour, fut frappé par une crise cardiaque en 1975 et décéda des suites d'une opération à cœur ouvert. Il nous a laissé quelques excellentes télépièces et *La Quatrième Dimension*, une série qui fait aujourd'hui partie des légendes de la télé, à l'instar du *Fugitif*⁹⁷ et d'*Au nom de la loi*⁹⁸. Quel jugement pouvons-nous porter sur cette création vénérée par tant de personnes (dont la plupart n'étaient que des enfants quand elles l'ont vue pour la première fois) ? « Je pense sincèrement qu'un tiers des épisodes étaient fichtrement bons, déclara Serling lors d'une interview. Un deuxième tiers était probablement passable. Le troisième tiers était franchement nul. »

En fait, c'est Serling lui-même qui a écrit soixante-deux épisodes sur les quatre-vingt-douze premiers, les tapant sur sa machine, les dictant à sa secrétaire ou à son dictaphone – tout en fumant cigarette sur cigarette. Les fans de fantastique reconnaîtront sans peine la plupart des auteurs des trente autres épisodes : Charles Beaumont, Richard Matheson, George Clayton Johnson, Earl Hamner Jr, Robert Presnell, E. Jack Neuman, Montgomery Pittman et Ray Bradbury. Et, il faut bien l'avouer, la plupart des navets de *La Quatrième Dimension* sont imputables à Serling lui-même. Je pourrais citer en vrac *La Seconde Chance*⁹⁹, *Du succès au déclin*¹⁰⁰, *La Nuit du jugement*¹⁰¹, *Le Vœu magique*¹⁰² (une histoire larmoyante à souhait où un gamin aide un boxeur déchu à gagner son dernier match), et bien d'autres – trop pour que j'aie le cœur d'en dresser une liste exhaustive.

En outre, la nature de la nostalgie inspirée par *La Quatrième Dimension* m'a toujours semblé sujette à caution ; la plupart de mes contemporains se souviennent surtout des chutes finales des épisodes, mais le succès de la série reposait davantage sur les concepts à la base de ceux-ci, des concepts qui faisaient le lien entre les *pulps* d'avant les

années 1950 (ou les épisodes de *Thriller* exploitant les ressources de ces *pulps*) et la « nouvelle » littérature d'horreur et de fantastique. Semaine après semaine, *La Quatrième Dimension* nous présentait des gens ordinaires placés dans des situations extraordinaires, des gens qui avaient apparemment fait un faux pas et franchi une lézarde dans la réalité... se retrouvant ainsi dans la « quatrième dimension » imaginée par Serling. C'est là un concept des plus puissants, sans doute la route la plus directe pour transporter dans le royaume du fantastique les lecteurs ou les spectateurs qui n'ont pas l'habitude de le visiter. Mais la paternité de ce concept ne saurait être attribuée à Serling ; Ray Bradbury avait entrepris de juxtaposer l'horrible et le quotidien dès les années 1940, et lorsqu'il décida d'explorer des contrées plus étranges et de découvrir de nouveaux usages du langage, Jack Finney¹⁰³ fit son entrée en scène pour reprendre le flambeau de ses mains. Dans un recueil de nouvelles d'une importance capitale intitulé *The Third Level*¹⁰⁴, que l'on pourrait considérer comme l'équivalent littéraire des peintures de Magritte (voir le train sortant de la cheminée) ou de Salvador Dalí (voir les montres molles sur les branches des arbres), Finney a arpenté bien avant Serling le territoire de la quatrième dimension. Dans *Le Troisième Sous-Sol*, il raconte l'histoire d'un homme découvrant le troisième niveau de la gare de Grand Central (laquelle, je le précise pour ceux qui ne connaissent pas ce merveilleux bâtiment, n'en a que deux). Ce troisième niveau est une sorte de relais temporel permettant d'accéder à un passé plus simple et plus heureux (la Belle Époque, où se réfugient tant de personnages de *La Quatrième Dimension*, et celle-là même où retourne Finney dans son célèbre roman *Le Voyage de Simon Morley*¹⁰⁵). Le troisième sous-sol de Finney satisfait de bien des façons à la définition que Serling donnait de la quatrième dimension, et c'est sans doute le concept imaginé par Finney qui a rendu possible la création de Serling. Ce qui fait entre autres le talent de Finney, c'est son habileté à faire passer le lecteur dans un autre monde de façon subtile et presque naturelle... voir cet homme qui, en fouillant dans son porte-monnaie, y trouve une pièce de dix cents où figure le portrait de Woodrow Wilson plutôt que celui de Franklin D. Roosevelt, ou cet autre qui part pour l'idyllique planète Verna à bord d'un antique autobus que l'on finit par retrouver dans une grange en ruine (*Des personnes déplacées*¹⁰⁶). La plus grande réussite de Finney, à laquelle font écho les meilleurs épisodes de *La*

Quatrième Dimension (ainsi que les meilleurs écrivains de fantastique nourris au lait de cette série), c'est cette capacité « daliennne » de créer un univers fantastique... *sans chercher à l'expliquer ni à s'en excuser*. Cet univers est là, fascinant et un peu inquiétant, un mirage trop réel pour être nié : une brique flottant au-dessus d'un réfrigérateur, un homme mangeant un plateau-repas couvert de globes oculaires, des enfants jouant avec leur dinosaure dans une chambre en désordre. Si le fantastique semble assez réel, insiste Finney, et Serling après lui, alors on n'aura pas besoin de ficelles ni de trucages optiques. Ce sont Jack Finney et Rod Serling qui, après H. P. Lovecraft, ont fait franchir au fantastique une nouvelle étape dans son évolution. Pour mes contemporains et moi-même, ce fut là une stupéfiante révélation qui nous ouvrait des horizons infinis.

Et cependant, Finney, qui comprenait peut-être mieux que quiconque la quatrième dimension telle que la définissait Serling, ne fut jamais associé à la série – ni en tant que scénariste ni en tant que source d'inspiration. Serling adapta par la suite son roman *Assault on a Queen*, mais le résultat ne peut être qualifié que de mal inspiré. *Le Hold-up du siècle*¹⁰⁷ est un film statique et prêchi-prêcha, deux des principaux défauts de ses scripts pour *La Quatrième Dimension*. Il est navrant de constater que la rencontre de deux esprits aussi proches n'ait pu déboucher que sur cet échec. Et si vous êtes déçu par mon analyse de *La Quatrième Dimension* (et je suis sûr que certains de mes lecteurs seraient prêts à me traiter d'iconoclaste), je vous conseille de vous procurer de toute urgence un exemplaire de *The Third Level*, et vous verrez alors ce que la série de Serling *aurait* pu être.

Mais *La Quatrième Dimension* nous a quand même laissé une foule de souvenirs frappants, et il est permis d'être d'accord avec Serling quand il affirme qu'un tiers des épisodes étaient fichtrement bons. Les fidèles de la série se rappellent encore William Shatner captivé par une machine à lire l'avenir dans le restaurant miteux d'un village minuscule (*Les Prédications*¹⁰⁸) ; Everett Sloane succombant à *La Fièvre du jeu*¹⁰⁹, un épisode où le cliquetis des pièces de monnaie (« *Fraa-aaa-nklin !* ») l'attirait irrésistiblement vers une diabolique machine à sous ; la femme superbe qui est victime de sa « laideur » dans une société d'humanoïdes au visage porcin (Donna Douglas, vedette de *The Beverly Hillbillies*, dans *L'Œil de l'admirateur*¹¹⁰). Sans oublier, bien entendu, ces deux classiques de Richard Matheson, *Les Envahisseurs*¹¹¹

(où Agnes Moorehead, excellente, affronte de minuscules créatures, un sujet que Matheson reprendra par la suite dans sa nouvelle *Gibier*¹¹²) et *Cauchemar à 20 000 pieds*¹¹³, où William Shatner interprète un malade mental en voie de guérison qui voit un sinistre *gremlin* saccager le moteur de l'avion où il a pris place.

La Quatrième Dimension a par ailleurs accueilli une pléiade d'acteurs (Ed Wynn, Keenan Wynn, Buster Keaton¹¹⁴, Jack Klugman, Franchot Tone, Art Carney, Pippa Scott, Robert Redford¹¹⁵ et Cloris Leachman, entre autres), de scénaristes et de metteurs en scène (Buzz Kulik, Stuart Rosenberg et Ted Post, pour n'en citer que quelques-uns¹¹⁶). On y entendait souvent une musique aussi surprenante qu'efficace due au regretté Bernard Herrmann¹¹⁷ ; les meilleurs effets spéciaux étaient l'œuvre de William Tuttle, lequel n'est sans doute surpassé dans ce domaine que par Dick Smith (ou par ce nouveau génie du maquillage qu'est Tom Savini).

C'était une assez bonne série, tout comme la plupart des séries télé qui ont laissé un souvenir durable... mais rien de plus. La télé est la plus grande dévoreuse de talents de notre époque, et si *La Quatrième Dimension* n'est pas tout à fait à la hauteur du souvenir que nous en gardons, la faute n'en incombe pas à Serling mais à la télévision elle-même – ce monstre affamé, ce puits de merde sans fond. Serling a écrit au total quatre-vingt-quatre épisodes, soit deux mille deux cents pages de script si l'on se fie à la règle empirique qui veut qu'une page équivaille à une minute de film. C'est là une œuvre titanesque, et il n'est guère étonnant que l'on trouve dans le lot des navets comme *Un matin noir*¹¹⁸. Kimberly-Clark et Chesterfield Kings ont empêché Rod Serling de donner toute sa mesure. Et ensuite, la télévision l'a mangé.

6

Je pense qu'il est grand temps d'abandonner la télé pour passer à autre chose. Je n'ai pas le cœur à tirer sur les ambulances qui foncent toutes sirènes hurlantes vers le cimetière des séries disparues. Je me suis même efforcé d'être indulgent avec *Dossiers brûlants*, une série pour laquelle je ne peux pas m'empêcher d'éprouver une certaine affection. Elle n'était pas terrible, d'accord, mais on pourrait en dire

autant des films de série B qui ont fait la joie de ma jeunesse – des films comme *Le Scorpion noir* ou *The Beast of Hollow Mountain*¹¹⁹, par exemple.

Certaines séries nous ont offert des incursions dans le surnaturel que l'on pourrait qualifier de brillantes ; *Alfred Hitchcock présente*, par exemple, a adapté à plusieurs reprises des nouvelles de Ray Bradbury (la meilleure adaptation étant sans doute *Le Bocal*¹²⁰), ainsi qu'un conte terrifiant de William Hope Hodgson¹²¹, *La Chose dans les algues*, et une nouvelle glaçante de John D. MacDonald¹²², *The Morning After*¹²³, et les fans se souviennent encore de cet épisode où les flics mangeaient l'arme du crime – un gigot d'agneau –, épisode inspiré d'une nouvelle¹²⁴ de Roald Dahl¹²⁵.

On pourrait encore mentionner *They're Coming*¹²⁶, le pilote d'une heure de *La Quatrième Dimension*, et le court métrage français *La Rivière du hibou*¹²⁷, adaptation d'une nouvelle d'Ambrose Bierce¹²⁸ qui fut diffusée à la télévision américaine dans le cadre de *La Quatrième Dimension* (mais qui n'est pas rediffusée par les chaînes locales). Une autre histoire de Bierce, *Porté disparu*¹²⁹, fit l'objet d'une adaptation sur la chaîne PBS en 1979. Et à propos de PBS, on a également pu y voir une intéressante adaptation de *Dracula*. Diffusée pour la première fois en 1977, elle voyait Louis Jourdan¹³⁰ endosser la cape du légendaire comte. Il s'agit d'un téléfilm romantique et morbide à souhait ; Louis Jourdan y est plus convaincant que Frank Langella dans le film de John Badham¹³¹, et les scènes où l'on voit Dracula ramper sur les murs de son château sont tout bonnement merveilleuses. En outre, cette adaptation aborde franchement l'aspect sexuel du vampirisme, nous présentant Lucy, les trois sœurs et Dracula lui-même comme des créatures dotées d'une sexualité exempte d'amour – une sexualité meurtrière. Un film nettement plus efficace que la bluette sentimentale de Badham, en dépit de l'énergie dont fait preuve Langella dans le rôle-titre. Jack Palance a également interprété Dracula¹³² à la télévision (sur un scénario de Matheson et dans une production de Dan Curtis) et s'en est plutôt bien tiré... même si je préfère l'interprétation de Jourdan.

Les autres téléfilms d'horreur vont du médiocre (l'adaptation mal inspirée du roman de Thomas Tryon¹³³, *La Fête du maïs*, sur NBC) au franchement grotesque : Cornel Wilde dans *Gargoyles* (Bernie Casey, dans le rôle de la gargouille en chef, ressemble à un croisement entre

Mathusalem et l'ayatollah Khomeyni) et Michael Sarrazin dans cette erreur de la nature qu'est *Frankenstein : The True Story*¹³⁴. Le risque encouru est si grand que lorsque mon roman *Salem* a été adapté pour la télévision¹³⁵ après que Warner eut renoncé à en faire un film au bout de trois ans d'efforts en ce sens, j'ai éprouvé un certain soulagement en découvrant le résultat final. Pendant un temps, il a été question que NBC en tire une série hebdomadaire, et vous devinez sans peine quelle a été ma réaction lorsque ce projet fumeux a été abandonné.

La plupart des feuilletons télé relevant du fantastique vont du grotesque (*Land of the Giants*) au complètement stupide (*Les Monstres*¹³⁶, *Struck by Lightning*). Les anthologies qui nous ont été présentées ces dix dernières années avaient pour la plupart de bonnes intentions, mais elles ont été émasculées par les groupes de pression, que ceux-ci émanent des spectateurs ou des chaînes elles-mêmes ; elles ont été sacrifiées sur l'autel de la léthargie que la télévision américaine a érigé au fil des ans. Il y a eu *Journey to the Unknown*¹³⁷, un produit d'importation britannique (dû aux studios de la Hammer¹³⁸). Certains de ses épisodes étaient excellents, mais les pontes de la chaîne ABC ont eu vite fait de nous faire comprendre qu'ils n'avaient pas l'intention de nous terrifier, et cette série a disparu sans plus de cérémonie. *Bizarre, bizarre*¹³⁹, produite par Quinn Martin (responsable de *Sur la piste du crime*¹⁴⁰, du *Fugitif*¹⁴¹, des *Envahisseurs*¹⁴², du *Gant de velours*¹⁴³ et de Dieu sait combien d'autres séries), était plus intéressante et se concentrait davantage sur la terreur psychologique (dans un épisode qui m'a rappelé *La Maison d'à côté*¹⁴⁴, le roman d'Anne Rivers Siddons, un assassin voit sa victime revenir d'entre les morts dans son poste de télévision), mais elle n'a pas tardé à succomber à l'indice d'écoute... un sort qui aurait pu être celui de *La Quatrième Dimension* si CBS n'avait pas tenu bon.

Pour me résumer, je dirais que l'histoire du fantastique et de l'horreur à la télévision est aussi brève qu'attristante. Éteignons donc l'étrange lucarne et passons dans la bibliothèque ; je voudrais vous entretenir de certaines histoires qui n'ont pas à souffrir de limites artificielles – que celles-ci soient imposées par le poids de l'image ou par celui de la censure – et dont l'auteur est libre de vous « attraper » comme ça lui chante. Voilà un concept plutôt troublant et certains des livres dont nous allons discuter m'ont terrifié en même temps qu'ils

m'enchantaient. Peut-être que vous avez déjà fait la même expérience... ou que vous ne tarderez pas à la faire.

Prenez mon bras et suivez-moi.

*1. À mon sens, l'avènement de la violence au cinéma ne date pas de *Psychose* mais de deux films en couleurs n'appartenant pas au genre de l'horreur : *La Horde sauvage* de Sam Peckinpah et *Bonnie and Clyde* d'Arthur Penn.

*2. Extrait de *The Complete Directory to Prime Time Network TV Shows, 1946-Present*, compilé par Tim Brooks et Earle Marsh (Ballantine Books, 1979).

*3. Et, à en croire certains, le téléfilm le plus terrifiant jamais tourné. Je ne suis pas de cet avis. Mon candidat à cet honneur serait le dernier épisode d'une série aujourd'hui bien oubliée, *C'est arrivé à Sunrise* (inspirée d'*Arrêt d'autobus*, un film lui-même adapté d'une pièce de William Inge). Cette série, qui n'avait rien de surnaturel à l'origine, disparut des écrans à la suite d'une controverse portant sur un épisode (adapté d'un roman de Tom Wicker) où le chanteur Fabian Forte interprétait un personnage de violeur psychopathe. Mais le dernier épisode diffusé virait carrément au fantastique, puisqu'il s'agissait d'une adaptation par Robert Bloch de sa nouvelle *J'embrasse ton ombre* : à mon humble avis, jamais on n'a vu histoire d'horreur plus insidieuse à la télé – ni peut-être même au cinéma.

*4. La plupart des informations que je cite ici sont puisées dans *The Science Fiction Encyclopedia* (Doubleday, 1979). La notice consacrée à *Au-delà du réel* a été rédigée par John Brosnan et Peter Nicholls.

*5. Le personnage de Kolchak n'est qu'un prolongement de celui de David Ross, un détective privé interprété par McGavin dans une excellente (mais éphémère) série intitulée *The Outsider*. À mon sens, seuls le regretté David Janssen dans le rôle de Harry Orwell et Brian Keith dans celui de Lew Archer (héros d'une série qui ne dura que trois semaines – si vous avez cligné de l'œil au mauvais moment, vous l'avez sûrement ratée) sont parvenus à composer des privés aussi réussis que celui de McGavin.

*6. J'ai puisé la plupart de mes informations sur *The Night Stalker* et *The Night Strangler* dans un article de Berthe Roeger publié dans le magazine *Fangoria* (no 3, décembre 1979). Ce numéro contient également un guide chronologique de tous les épisodes de *Dossiers brûlants*, l'ensemble formant un document d'une valeur inestimable.

*7. Pour tout ce qui concerne Serling et *La Quatrième Dimension*, je dois beaucoup à l'essai d'Ed Naha, « *Rod Serling's Dream* », publié dans *Starlog*, no 15 (août 1978), et au guide intégral de tous les épisodes établi par Gary Gerani dans ce même numéro.

*8. Cité dans une interview réalisée par Linda Brevelle peu de temps avant le décès de Serling et publiée sous le titre « *Rod Serling's Last Interview* » (j'ai trouvé ça plutôt morbide, mais on ne m'a pas demandé mon avis) dans l'édition 1976 du *Writer's Yearbook*.

*9. Meredith est devenu la personne la plus identifiée à *La Quatrième Dimension*, exception faite de Serling lui-même. Son rôle le plus mémorable est sans doute celui du héros du *Journal du diable*, un propriétaire de journal qui n'est autre que Satan... même le cigare tordu fiché au coin de ses lèvres paraissait diabolique. [*Printer's Devil*, épisode de la quatrième saison, écrit par Charles Beaumont (d'après sa nouvelle *The Devil, You Say ?*) et réalisé par Ralph Senensky. Inédit à la télévision française ; disponible en DVD en VOST. « Au bord de la faillite, un propriétaire de journal accepte l'aide de Mr Smith sans se douter qu'il s'agit du diable » (*Génération Séries*, no 7, septembre 1993). Première diffusion sur CBS : février 1963.]

*10. CBS devait dénicher un autre oiseau de ce type en 1972 : *La Famille des collines*, créée par Earl Hamner Jr, auteur de plusieurs scripts pour *La Quatrième Dimension*... dont, coïncidence, celui de *La Piscine ensorcelée*, le tout dernier épisode de la série. [*The Bewitching Pool*, épisode écrit par Earl Hamner Jr et réalisé par Joseph M. Newman. Par l'intermédiaire de sa piscine, une famille communique avec d'autres dimensions. Première diffusion sur CBS : juin 1964.] Face à la concurrence acharnée des deux autres chaînes nationales – NBC diffusait alors *The Flip Wilson Show* tandis qu'ABC récupérait le mouvement contestataire avec *La Nouvelle Équipe* –, CBS a soutenu la création de Hamner en dépit de son faible indice d'écoute, à cause de son potentiel de « programme de prestige ». *La Famille des collines* a survécu à ses deux concurrents et, à l'heure où j'écris ces lignes, vient d'achever sa septième saison. [*The Waltons*, série américaine de 195 épisodes de 50 minutes et 1 épisode de 120 minutes diffusés sur CBS à partir de 1972. Créée par Lee Rich et Earl Hamner Jr, cette série-fleuve qui se prolongea durant neuf années mettait en scène les Walton, une famille de sept enfants vivant dans une scierie dirigée par le père et le grand-père lors de la crise économique de 1929.]

CHAPITRE 9

LA LITTÉRATURE D'HORREUR

1

Peut-être me serait-il possible de brosser un panorama complet de la littérature de fantastique et d'horreur américaine de ces trente dernières années, mais un chapitre de ce bouquin n'y suffirait pas ; il me faudrait pour cela un livre entier, et sans doute serait-ce un livre barbant (voire une thèse, le summum du livre barbant).

Vu les buts que nous nous sommes fixés, il est de toute façon inutile de traiter de tous les ouvrages publiés dans le domaine qui nous intéresse ; la plupart d'entre eux sont franchement nuls, et comme je l'ai dit plus haut à propos de la télé, je ne souhaite pas perdre mon temps à répertorier les méfaits perpétrés par certains de mes confrères. Si vous avez envie de lire les bouquins de John Saul¹ et de Frank de Felitta², je ne vous en empêcherai pas. C'est votre fric. Mais ne comptez pas sur moi pour parler d'eux dans ces pages.

J'ai l'intention de discuter de dix livres qui me paraissent représentatifs de ce que l'horreur peut faire de mieux : des œuvres à la fois littéraires et divertissantes, qui ont leur place dans la littérature du ^{xx}e siècle tout en étant les dignes successeurs d'œuvres telles que *Frankenstein*, *Le Cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, *Dracula* et *Le Roi en jaune* de Robert W. Chambers³. Des romans et des nouvelles qui me semblent accomplir le principal devoir de la chose littéraire : nous dire la vérité sur nous-mêmes tout en nous racontant des mensonges à propos de personnes n'ayant jamais existé.

Certains de ces livres ont été des « best-sellers » ; d'autres ont été écrits par des membres de ce qu'on appelle « le milieu du fantastique » ; d'autres encore sont dus à des écrivains qui n'ont aucun intérêt pour le fantastique, mais qui ont vu en lui un outil particulièrement efficace qu'ils pouvaient se permettre d'utiliser une fois dans leur carrière (bien que nombre d'entre eux aient découvert par la suite que l'usage du fantastique pouvait devenir une habitude). La plupart de ces livres – même ceux qui n'ont jamais figuré sur les

listes de best-sellers – n’ont pas cessé de se vendre au fil des années, sans doute parce que l’histoire d’horreur, que la plupart des critiques dits sérieux considèrent de la même façon que le Dr Johnson⁴ considérerait les femmes prêcheuses et les chiens danseurs, est toujours divertissante quand elle se contente d’être bonne. Quand elle est excellente, elle acquiert une puissance (voir par exemple *Sa Majesté des Mouches*⁵) qui est rarement à la portée des autres formes de littérature. La vigueur narrative a toujours été la principale vertu du conte d’horreur, de *La Main de singe* à *Children of the Kingdom*, l’incroyable court roman de T. E. D. Klein⁶ où des monstres (venus du Costa Rica, en plus !) vivent en secret dans les égouts de New York. Si bien qu’on aimerait parfois que certains des plus grands écrivains contemporains, qui ont réussi ces dernières années à battre des records de platitude, s’attaquent à ce domaine plutôt que de continuer à contempler leur nombril en quête de révélations intellectuelles.

En discutant de ces dix livres, j’espère parvenir à souligner leurs vertus narratives et peut-être même à dégager certains des thèmes inhérents aux chefs-d’œuvre de la littérature d’horreur. Je *devrais* y arriver si je fais bien mon boulot, car les pistes thématiques du genre ne sont guère nombreuses. En dépit de la fascination mythique qu’il exerce sur nous, le domaine fantastique n’est guère étendu comparé à celui de la littérature dans son ensemble. Nous pouvons compter sur la réapparition du Vampire, sur celle du Loup-Garou, notre cher ami velu (dont la fourrure est parfois intériorisée), et sur celle de la Chose sans nom. Mais l’heure est également venue d’abattre la quatrième carte archétypale de notre tarot : le Fantôme.

Peut-être retrouverons-nous également la tension entre Apollon et Dionysos, car elle est omniprésente dans la littérature d’horreur, de qualité ou non, et nous ramène à cette question essentielle entre toutes : qui est *okay* et qui ne l’est pas ? C’est bien le fond des choses, pas vrai ? Et nous verrons aussi que la principale différence entre l’horreur ancienne et l’horreur moderne, c’est le narcissisme ; que les monstres ne sont pas seulement attendus dans *Maple Street*⁷, mais qu’ils peuvent aussi apparaître dans notre miroir – d’un instant à l’autre.

*Ghost Story*⁸ de Peter Straub⁹ est probablement le meilleur roman fantastique publié depuis l'émergence de la « nouvelle vague » des années 1970 – laquelle a déferlé suite à la publication de trois livres, à savoir *Un bébé pour Rosemary*¹⁰, *L'Exorciste*¹¹ et *Le visage de l'autre*¹². L'immense popularité de ces romans, publiés en l'espace de cinq ans, a convaincu les éditeurs (qui l'avaient peut-être oublié) que la littérature d'horreur jouissait d'un potentiel commercial dépassant largement le lectorat de magazines défunts tels que *Weird Tales* ou *Unknown*¹³, ou celui des rééditions en format de poche des livres publiés par Arkham House^{*1}.

Les éditeurs se sont alors empressés de rechercher de nouveaux best-sellers terrifiants, ce qui les a malheureusement conduits à publier quantité de mauvais livres. Si bien que la « nouvelle vague » a commencé à se retirer vers le milieu des années 1970, abandonnant les lieux à des best-sellers traitant de sujets plus familiers : le sexe, le monde des affaires, le sexe, l'espionnage, le sexe homo, le milieu hospitalier, le sexe bizarre, les alcôves de l'Histoire, le sexe des vedettes, la guerre et le sexe. Ce qui ne veut pas dire que les éditeurs aient définitivement renoncé à acheter ou à publier des romans d'horreur ; la meule du moulin de l'édition tourne lentement mais sûrement (ce qui explique en partie la quantité de gruaux qui sort des presses des plus grands éditeurs new-yorkais chaque printemps et chaque automne), et ce qu'on appelle le « roman d'horreur grand public » n'est pas près de disparaître des librairies. Mais le temps des vaches grasses est révolu, et les directeurs littéraires new-yorkais ne se précipitent plus automatiquement sur leur contrat type dès qu'un monstre apparaît dans un manuscrit... Écrivains débutants, notez bien ça sur vos tablettes.

C'est dans ce contexte que Coward, McCann and Geoghegan a publié en 1975 le *Julia*¹⁴ de Peter Straub. Il ne s'agissait pas de son premier roman ; deux ans auparavant, il avait publié *Marriages* – un bouquin de littérature générale sur les mœurs de nos contemporains. Bien que Straub soit américain, sa femme et lui ont vécu dix ans en Angleterre et en Irlande, et *Julia* peut être considéré comme une histoire de fantômes à l'anglaise, sur le plan du concept comme sur celui de l'exécution. L'action se situe en Angleterre, la plupart des personnages sont anglais, et, détail des plus importants, la diction du

roman est elle aussi anglaise – froide, rationnelle, presque détachée de toute émotion. Pas un instant l'intrigue ne vire au grand-guignol, bien que sa donnée de base s'y prête à merveille : Kate, la fille de Julia et de Magnus, s'est étouffée sur un morceau de viande et Julia l'a tuée accidentellement en tentant de pratiquer sur elle une trachéotomie avec un couteau de cuisine. Puis il semble que la petite fille revienne sous la forme d'un esprit maléfique.

La trachéotomie ne nous est pas racontée en détail – le sang sur les murs et sur les mains de la mère, la terreur et les hurlements. Cette scène appartient au passé ; nous n'en voyons que l'image rémanente. Plus tard, Julia aperçoit une petite fille, qui est peut-être le fantôme de Kate, en train d'enterrer quelque chose dans le sable. Une fois la fillette partie, Julia creuse un trou et découvre un couteau, puis le cadavre mutilé d'une tortue. Cette allusion à la trachéotomie ratée est élégante mais guère percutante.

Deux ans plus tard, Straub publiait un deuxième roman fantastique, *Tu as beaucoup changé, Alison*¹⁵. Tout comme *Julia*, *Tu as beaucoup changé, Alison* s'intéresse à l'idée du revenant, cet esprit vengeur issu d'un passé qui se refuse à mourir. Tous les romans fantastiques de Straub se montrent efficaces quand ils traitent du motif du fantôme ; dans leurs intrigues, le passé continue d'exercer sur le présent une influence maléfique. On a avancé l'hypothèse que Ross Macdonald¹⁶ écrivait des romans gothiques plutôt que des histoires de privés ; de même, on pourrait dire que Peter Straub écrit des romans gothiques plutôt que des romans d'horreur. Ce qui caractérise sa manière, dans *Julia*, dans *Tu as beaucoup changé, Alison* et surtout dans *Ghost Story*, c'est son refus de considérer comme statiques les conventions du roman gothique. Ses trois romans ont beaucoup de choses en commun avec les classiques du genre – *Le Château d'Otrante*¹⁷, *Le Moine*¹⁸, *Melmoth, l'homme errant*¹⁹, voire *Frankenstein* (même si ce dernier est, en termes de narration, plus proche du roman moderne que du roman gothique) –, ce sont des livres où le passé finit par devenir plus important que le présent.

Ceux d'entre vous qui ont conscience de l'importance de l'Histoire diront sans doute qu'il s'agit là d'une ambition louable pour toute forme romanesque, mais le roman gothique a toujours été considéré comme une curiosité, un levier obscur de la grande machine littéraire anglophone. À mon sens, les deux premiers romans de Straub sont des

tentatives en grande partie inconscientes d'actionner ce levier ; ce qui distingue *Ghost Story*, ce qui en fait une telle réussite, c'est que Straub semble désormais avoir compris – de façon consciente – la nature du roman gothique et ses relations avec le reste de la littérature. En d'autres termes, il a découvert le mode de fonctionnement de ce fichu levier, et *Ghost Story* est un manuel d'instructions extraordinairement passionnant.

« [*Ghost Story*] est né après que j'ai lu tous les contes et romans fantastiques américains que j'avais pu trouver, déclare Straub. J'ai relu Hawthorne²⁰ et James²¹, puis je me suis procuré tout Lovecraft ainsi que pas mal de livres des membres de son "gang" – tout ça parce que je souhaitais étudier la tradition dans laquelle je m'inscrivais, étant désormais résolu à écrire dans le domaine du fantastique –, et j'ai aussi lu Bierce²², les histoires de fantômes d'Edith Wharton²³, et pas mal d'auteurs européens. [...] La première idée qui m'est venue, c'est celle d'un groupe de vieillards en train de se raconter des histoires – j'espérais pouvoir trouver un truc me permettant ensuite de lier ces histoires entre elles. J'aime bien l'idée d'une histoire enchâssée dans un roman – apparemment, j'ai passé une bonne partie de ma vie à écouter des personnes âgées me raconter des histoires sur leur famille, leur jeunesse... Et cela me paraissait être un défi en termes formels. Puis j'ai eu l'idée de cannibaliser certains classiques pour les intégrer au répertoire de la Chowder Society²⁴. C'était une idée qui m'excitait. Elle me paraissait aussi audacieuse que bonne. Si bien que, après avoir rédigé une partie du bouquin, j'ai produit des versions un peu tordues de *Mon parent, le major Molyneux*²⁵ et du *Tour d'écrou*²⁶, puis je me suis attaqué à *La Chute de la maison Usher*²⁷. Mais le résultat me sembla alors quelque peu envahissant. Alors j'ai laissé tomber l'histoire de Poe (celle de Hawthorne a disparu quand j'ai révisé mon premier jet). Je pensais que les membres de la Chowder Society feraient suivre ces histoires des leurs propres – le monologue de Lewis sur la mort de sa femme, les monologues croisés de Sears et de Ricky sur la mort d'Eva Galli. »

Ce qui frappe de prime abord dans *Ghost Story*, c'est sa ressemblance avec *Julia*. Ce livre commence par nous montrer une femme qui a perdu un enfant ; *Ghost Story* débute avec un homme qui en a trouvé un. Mais ces deux enfants sont étrangement semblables, et ils sont entourés d'une même atmosphère maléfique.

Extrait de *Julia* :

« Elle y était à peine entrée [dans un parc] qu'elle revit la petite fille blonde. L'enfant était assise par terre, à quelque distance d'un groupe de garçons et de filles, qui l'observaient attentivement. [...] Avec une intense concentration, la petite fille faisait quelque chose avec ses mains. Son visage était d'un sérieux adorable. [...]... ce qui donnait à la scène une atmosphère de représentation théâtrale. [...] Les jambes allongées devant elle, la petite fille était assise au pied d'un tas de sable. Elle s'était mise à parler à voix basse à son auditoire, assis sur l'herbe maigre par groupes de trois ou quatre. Ils étaient d'un calme vraiment étonnant, entièrement pris par le jeu de la petite fille²⁸. »

Cette petite fille, qui captive son public en découpant une tortue devant lui, est-elle la même que celle qui accompagne Don Wanderley lors de l'étrange voyage qui le conduit de Milburn, dans l'État de New York, à Panama City, en Floride ? Voici comment elle apparaît à Don pour la première fois. À vous de décider.

« Ce fut ainsi qu'il la trouva. Au début, lorsqu'il la vit apparaître sur le terrain de jeux, un après-midi, il n'en était nullement certain. Elle n'était pas belle, ni même jolie – brune, avec un regard intense et des vêtements pas très propres. Les autres enfants l'évitaient [...] les enfants étaient peut-être plus prompts que les adultes à sentir qu'elle était différente. [...] En fait, Don possédait un seul indice tendant à prouver qu'elle n'était pas une petite fille comme les autres, et il s'y accrochait avec opiniâtreté : la première fois qu'il l'avait vue, il avait senti son sang se glacer²⁹. »

Julia, dans le roman qui porte son nom, interroge une petite fille noire sur la fillette sans nom qui a mutilé la tortue. La petite fille noire s'approche de Julia et engage la conversation en lui demandant :

« Comment tu t'appelles ?

– Julia.

La bouche de la fillette s'ouvrit encore davantage.

– Doulya ?

Julia posa brièvement la main sur la toison élastique de l'enfant.

– Et toi, comment t’appelles-tu ?

– Mona.

– Tu connais la petite fille qui jouait ici il y a un moment ? La petite fille blonde qui était assise et qui parlait ?

Mona inclina la tête.

– Tu sais comment elle s’appelle ?

Mona inclina de nouveau la tête.

– Doulya.

– Julia ?

– Mona. Emmène-moi.

– Que faisait la fille blonde, Mona ? Elle racontait des histoires ?

– Elle fait. Des choses.

La petite fille plissa les yeux. »

Dans *Ghost Story*, Don Wanderley a avec un enfant une conversation similaire portant sur la petite fille qui le trouble tant :

– Comment s’appelle cette petite fille ? lui demanda-t-il en la désignant.

Mal à l’aise, le petit garçon baissa les yeux et murmura :

– Angie.

– Angie comment ?

– Je ne sais pas.

– Pourquoi aucun des autres ne joue-t-il avec elle ?

Le petit garçon le regarda avec méfiance, puis, trouvant sans doute Don digne de confiance, se pencha vers lui, et, mettant ses mains en cornet comme pour révéler un grave secret, lui souffla à l’oreille :

– Parce qu’elle est *affreuse*. »

Mais ces deux romans partagent un autre thème – un thème digne de Henry James : l’idée que les fantômes, en dernière analyse, s’emparent des mobiles et peut-être des âmes de ceux qui les voient. S’ils s’avèrent maléfiques, le mal qu’ils expriment vient de nous. Même en proie à la terreur, les personnages de Straub sont conscients de ce cousinage. Ses fantômes, à l’instar de ceux conjurés par Henry James, Edith Wharton et M. R. James³⁰, sont d’essence freudienne. C’est seulement lors de leur ultime exorcisme que les fantômes de Straub deviennent véritablement inhumains – des émissaires du royaume du

« mal extérieur ». Lorsque Julia demande à Mona comment s'appelle la petite fille tueuse de tortues, Mona lui répond par son propre nom (« Doulya », dit-elle). Et dans *Ghost Story*, lorsque Don Wanderley essaie d'en savoir plus sur la nature de l'étrange petite fille, il s'ensuit une conversation des plus inquiétantes :

« Soit, dit-il, essayons de nouveau. Qu'es-tu ?

Pour la première fois depuis qu'il l'avait emmenée dans la voiture, elle sourit vraiment. C'était un changement, mais qui ne le mit pas davantage à son aise ; elle avait toujours l'air aussi adulte.

– Tu le sais, dit-elle.

Il insista :

– Qu'es-tu ?

Sans cesser de sourire, elle fit cette réponse étonnante :

– Je suis toi.

– Non. Je suis moi. Tu es toi.

– Je suis toi. »

Ghost Story apparaît de prime abord comme un mélange extravagant de toutes les conventions de l'horreur et du gothique telles que nous avons pu les voir exposées dans les films de série B examinés lors des chapitres précédents. On y trouve des mutilations animales. Un cas de possession démoniaque (Gregory Bate, un des personnages secondaires, tabasse sa petite sœur, qui réussit à lui échapper, et son petit frère... qui y échoue). On y aperçoit des vampires, des goules (au sens littéral du terme ; Gregory dévore ses victimes après les avoir tuées) et des loups-garous aussi singuliers que terrifiants. Mais toutes ces sinistres légendes ne sont que des masques dissimulant le véritable cœur du roman, à savoir une femme qui est peut-être Eva Galli... ou Alma Mobley... ou Anna Mostyn... ou encore une petite fille en robe rouge censée s'appeler Angie Maule. « Qu'es-tu ? » lui demande Don. « Je suis toi », répond-elle. Et c'est là que le cœur de cet extraordinaire roman semble battre avec le plus de force. Après tout, si le fantôme nous semble si terrifiant, n'est-ce pas parce qu'il nous donne à voir notre propre visage ? Quand nous l'observons, nous devenons pareils à Narcisse, qui fut frappé si fort par la beauté de son reflet qu'il en perdit la vie. Si nous redoutons le Fantôme, c'est pour la même raison que nous redoutons le Loup-Garou : il représente

une partie enfouie au fond de nous et que les restrictions apolliniennes sont impuissantes à maîtriser. Il peut passer à travers les murs, disparaître, parler avec la voix d'un inconnu. C'est notre part dionysiaque... mais c'est quand même nous.

Straub semble conscient du caractère potentiellement horifique de son matériau de base, mais c'est une situation qu'il retourne à son avantage d'une façon digne d'éloges. Les personnages eux-mêmes ont l'impression de se trouver au cœur d'une histoire d'horreur ; le principal d'entre eux, Don Wanderley, est un écrivain spécialisé dans le genre, et dans la ville de Milburn, à quoi se réduit peu à peu l'univers de ce livre, se trouve enchâssé l'univers du Rialto de Clark Mulligan, un cinéma où se déroule un festival du film d'horreur : un microcosme à l'intérieur du macrocosme. Dans l'une des scènes clés du livre, Gregory Bate jette le jeune Peter Barnes, un des « bons » du roman, à travers l'écran pendant que *La Nuit des morts-vivants* est projetée devant une salle vide. La ville de Milburn se retrouve isolée par la neige et envahie par les morts-vivants, et Barnes est alors littéralement catapulté à l'intérieur du film. Ça ne devrait pas marcher ; ça devrait sembler ringard et grotesque. Mais ça *marche*, et ce grâce au style ferme et élégant de Straub. Et cela renforce le motif spéculaire de ce livre (trois des épigraphes de celui-ci forment une libre adaptation de la légende de Narcisse) et nous oblige à ne pas oublier que le visage qu'on voit dans le miroir est aussi le visage de celui qui regarde ; ce livre nous suggère que si nous avons besoin d'histoires de fantômes, c'est parce que nous sommes nous-mêmes des fantômes^{*2}. Cette idée est-elle si étrange, si paradoxale, quand nous considérons la brièveté de notre vie dans un monde où les séquoias vivent deux mille ans et les tortues des Galápagos un bon millier d'années ?

Si *Ghost Story* est une œuvre aussi magistrale, c'est en grande partie parce que, des quatre archétypes que nous avons mentionnés, celui du Fantôme est le plus puissant. Le concept du Fantôme est au surnaturel ce que le concept du Mississippi est au *Huckleberry Finn* de Mark Twain – bien plus qu'un symbole ou un archétype, c'est un élément essentiel de cet océan mythique dans lequel nous devons tous nous baigner. Avant la confrontation qui conclut *L'Exorciste*, le jeune prêtre demande à son aîné : « Vous ne voulez pas que je vous détaille les manifestations des différents esprits qui la possèdent ? » Il

entreprend de les énumérer, mais le père Merrin l'interrompt sèchement : « Il n'y en a qu'un. »

Et bien que *Ghost Story* regorge de vampires, de loups-garous et de goules cannibales, on n'y trouve en fait qu'une seule créature : Alma/Anna/Ann-Veronica... et la petite Angie Maule. Don Wanderley la décrit comme un métamorphe (ce que les Indiens appelaient un manitou), mais c'est là une branche de l'arbre plutôt que ses racines ; toutes ces manifestations ne sont que des accessoires. Lorsqu'on les a écartées, on se retrouve face à face avec la carte la plus importante de notre tarot : le Fantôme.

Nous savons qu'un fantôme n'est pas nécessairement maléfique – en fait, nous connaissons tous des histoires de fantômes bienveillants ; le spectre qui a dit à tante Clarissa de ne pas prendre tel avion ou celui qui a conseillé à papy Vic de rentrer chez lui en vitesse parce que la maison était en feu. Ma mère m'a raconté que son ami Emil avait reçu la visite de Jésus-Christ alors qu'il venait d'être hospitalisé suite à une crise cardiaque. Jésus a ouvert la porte de la chambre d'Emil et lui a demandé comment il se sentait. Emil a avoué que ça n'allait pas fort et a demandé à Jésus s'il était venu le chercher. « Pas encore, a dit Jésus en s'adossant à la porte d'un air nonchalant. Tu as encore six ans à vivre. Détends-toi. » Puis Il est parti. Emil s'est rétabli. Ça se passait en 1953 ; ma mère m'a raconté cette histoire vers 1957. Emil est mort en 1959 – six ans après sa crise cardiaque.

J'ai moi-même utilisé quelques « bons fantômes » dans mes bouquins ; à la fin du *Fléau*, Nick Andros, un personnage mort peu de temps avant dans une explosion, apparaît à Tom Cullen, un demeuré au grand cœur, pour lui expliquer comment soigner Stuart Redman, le héros du livre, qui est atteint d'une pneumonie. Mais dans le contexte d'un roman d'horreur, le fantôme est toujours maléfique, et nous nous retrouvons en conséquence en terrain familier : l'examen du conflit entre Apollon et Dionysos, et la surveillance du mutant.

Dans *Ghost Story*, Don Wanderley est convoqué par quatre vieillards qui ont formé un club baptisé la Chowder Society. Le cinquième membre, à savoir l'oncle de Don, est décédé l'année précédente, apparemment d'une crise cardiaque, après avoir participé à une soirée en l'honneur d'Ann-Veronica Moore, une mystérieuse actrice. Comme pour tous les bons romans gothiques, il serait injuste de donner un résumé plus détaillé de l'intrigue de celui-ci – non par

crainte de gâcher les surprises réservées au lecteur confirmé du genre (nous ne devons pas nous attendre à quelque chose de neuf, vu l'intention affichée par Straub d'opérer une fusion entre le maximum d'éléments de l'histoire de fantômes classique), mais parce que tout roman gothique qui se respecte apparaît comme complexe et laborieux quand on en donne un résumé. La plupart d'entre eux reposent sur une intrigue complexe, et leur réussite dépend uniquement de la capacité qu'a l'auteur de vous faire croire à leurs personnages et de vous plonger dans leur ambiance. À cet égard, la réussite de Straub est éclatante, et les mécanismes de son roman fonctionnent à la perfection (même s'ils ne le font pas dans la discrétion ; comme je l'ai déjà fait remarquer, c'est là en partie ce qui fait le charme du gothique : ça fait *UN SACRÉ BOUCAN* !). Son style est une merveille d'équilibre et d'élégance.

Les données de base de *Ghost Story* suffisent à en préciser le conflit moteur ; tout comme dans *Le Cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, c'est un conflit opposant l'Apollinien et le Dionysiaque, et la morale qui s'en dégage, comme c'est le plus souvent le cas en littérature d'horreur, est fermement réactionnaire. Quant à ses opinions politiques, elles sont identiques à celles des quatre membres de la Chowder Society : Sears James et John Jaffrey sont de fervents Républicains, Lewis Benedikt possède dans la forêt l'équivalent d'un fief médiéval, et bien que l'on nous dise à un moment donné que Ricky Hawthorne fut jadis socialiste, il est peut-être le seul socialiste de l'Histoire à être si fasciné par ses cravates neuves qu'il a parfois envie de les porter au lit. Tous ces hommes – ainsi que Don Wanderley et le jeune Peter Barnes – sont considérés par Straub comme des êtres pleins de courage, d'amour et de générosité (et comme Straub lui-même me l'a fait remarquer dans une lettre, aucune de ces qualités n'est contraire à la notion de réactionnaire ; en fait, peut-être même qu'elles la définissent). Par contraste, le revenant féminin (tous les fantômes maléfiques de Straub sont féminins) est un être froid et destructeur qui ne vit que pour la vengeance. Lorsque Don fait l'amour avec cette créature, incarnée dans la personne d'Alma Mobley, il la touche durant la nuit et « ce fut comme si je recevais une secousse, non pas électrique, mais une sorte de sentiment de révulsion, comme si j'avais touché une limace ». Et durant un week-end qu'il passe avec elle, Don se réveille et voit Alma debout près de la fenêtre, abîmée

dans la contemplation de la brume. Il lui demande ce qui ne va pas, et elle lui répond quelque chose. Il tente d'abord de se persuader qu'elle lui a dit : « J'ai vu un fantôme. » Plus tard, il est bien forcé d'admettre qu'elle a peut-être dit : « Je suis un fantôme. » Mais un nouvel effort de mémoire achève de le convaincre qu'elle lui a dit quelque chose de beaucoup plus révélateur : « Tu es un fantôme. »

Commence alors une bataille dont l'enjeu est la survie de Milburn ainsi que celle des trois derniers membres de la Chowder Society. En dépit de la complexité de l'intrigue et de l'abondance des personnages, le plan de bataille est d'une clarté exemplaire. Dans un camp, nous avons trois vieillards, un jeune homme et un adolescent qui prennent garde au mutant. Le mutant arrive. Et à la fin, le vainqueur nous est révélé. Voilà qui n'a apparemment rien d'extraordinaire. Ce qui distingue *Ghost Story* – ce qui le fait sortir du lot –, c'est l'effet de miroir construit par Straub. Quelle Alma est la véritable Alma ? Quel mal est le véritable mal ? Comme nous l'avons vu précédemment, il est possible de distinguer deux types de romans d'horreur – ceux qui traitent du « mal intérieur » (comme *Le Cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*) et ceux qui traitent du « mal extérieur » (voir par exemple *Dracula*). Mais il arrive parfois que paraisse un livre où il est impossible de tracer la ligne de partage entre ces deux tendances. *La Maison hantée*³¹ est un livre de ce type ; *Ghost Story* en est un autre. Nombreux parmi les écrivains qui se sont attaqués à l'horreur sont ceux qui ont compris que c'était grâce à cette ligne de partage floue que l'on pouvait distinguer les bons romans des romans géniaux, mais dire est une chose et faire en est une autre, et la plupart d'entre eux, en tentant d'exploiter le paradoxe découlant de cette constatation, n'ont réussi à produire que des brouillons confus... voir par exemple *L'Amour mort ou vif* de Richard Lortz³². Dans ce cas de figure, soit on met dans le mille, soit on rate la cible. Straub ne la rate pas.

« En fait, je voulais travailler sur une plus grande échelle que précédemment, déclare Straub. Je voulais peindre une toile immense. *Salem* m'avait montré comment y parvenir sans se perdre au sein de tous les personnages secondaires. En outre, je voulais développer des effets plus tonitruants. [...] On m'avait inculqué l'idée suivant laquelle une histoire d'horreur est d'autant plus réussie qu'elle est sobre, retenue et ambiguë. En lisant [*Salem*], je me suis rendu compte que les tenants de cette notion portaient toujours perdants. Une histoire

d'horreur est d'autant plus réussie qu'elle est violente et bariolée, qu'on lui permet d'exprimer toutes celles de ses qualités qui la rapprochent de l'opéra. J'ai donc décidé d'étendre le registre de mes effets – d'amener des scènes chocs, de créer une tension insoutenable, d'écrire des scènes de terreur glaçante. En résumé, disons que je me suis senti investi d'une immense ambition. J'étais résolu à écrire un roman qui serait *très* littéraire et qui aborderait tous les aspects possibles de l'histoire de fantômes. Et je voulais aussi m'amuser un peu avec la réalité, me débrouiller pour que mes personnages ne sachent plus distinguer ce qui était réel de ce qui ne l'était pas. J'ai donc créé des situations où ils avaient l'impression de : 1) jouer des rôles de personnages romanesques ; 2) regarder un film ; 3) être en proie à des hallucinations ; 4) être en train de rêver ; 5) être transportés dans un monde imaginaire^{*3}. C'est à mon avis ce type de matériau que notre genre de prédilection est le mieux à même de traiter, de par sa nature même. C'est un matériau absurde et incroyable, qui convient parfaitement à une ligne narrative où les personnages ont à faire face à tout un tas de situations, dont certaines leur apparaissent comme foncièrement irréelles. Et il me semblait approprié de construire une telle intrigue à partir de l'image d'un groupe d'hommes en train de se raconter des histoires – une forme d'autoréférence qui me satisfait toujours quand je la retrouve dans le cadre d'un roman. Si la structure narrative a une relation avec les événements décrits, le livre acquiert une résonance supérieure. »

Straub nous livre une dernière anecdote sur son travail d'écrivain : « Un incident des plus heureux. [...] Alors que j'allais m'attaquer à la deuxième partie, deux Témoins de Jéhovah ont frappé à ma porte et je leur ai acheté trois ou quatre brochures. L'une d'elles [...] portait une manchette relative à un certain Dr Rabbitfoot – c'était le titre du récit d'un joueur de trombone nommé Trummy Young, qui a jadis joué dans l'orchestre de Louis Armstrong. Le Dr Rabbitfoot était un autre joueur de trombone qu'il avait rencontré étant enfant. J'ai aussitôt récupéré ce nom et j'ai commencé la deuxième partie avec ce personnage. »

Un peu plus loin dans le livre, le jeune Peter Barnes est pris en auto-stop par un personnage qui est soit Alma Mobley soit une de ses créatures. Il s'agit d'un petit homme rondouillard conduisant une voiture bleue – un Témoin de Jéhovah. Il donne à Peter un exemplaire

de *La Tour de garde*, ce que le lecteur s'empresse d'oublier vu la nature explosive des événements qui occupent les quarante pages suivantes. Mais Straub ne l'a pas oublié. Plus tard, lorsqu'il raconte son histoire à Don Wanderley, Peter lui montre la brochure que lui a donnée le Témoin de Jéhovah. La manchette en est la suivante : LE DR RABBITFOOT M'A ENTRAÎNÉE DANS LE PÉCHÉ.

On se demande si c'étaient ces mots qui figuraient sur l'exemplaire de *La Tour de garde* que les Témoins de Jéhovah ont vendu à Straub alors qu'il travaillait dans son appartement de Londres sur le premier jet de *Ghost Story*.

3

Abandonnons à présent les fantômes pour passer à leur habitat naturel (ou surnaturel, si vous préférez) : la maison hantée. Il existe d'innombrables histoires de maisons hantées, la plupart assez médiocres (*La Cave aux atrocités*³³ de Richard Laymon fait partie des moins réussies). Mais ce petit sous-genre a également produit bon nombre d'excellents bouquins.

Je ne pense pas que la maison hantée soit à proprement parler une carte de notre tarot des mythes surnaturels, mais il nous suffit d'élargir un peu cette notion pour découvrir un nouveau courant de notre océan mythique. Faute de mieux, nous pourrions baptiser ce nouvel archétype le Lieu Maléfique, un terme qui peut désigner bien autre chose que la maison en ruine de Maple Street³⁴, avec sa pelouse envahie par le chiendent, ses fenêtres cassées et son écriteau À VENDRE en train de moisir.

Je n'ai pas l'intention de consacrer ces pages à mes propres œuvres, mais le lecteur sait sans doute que j'ai déjà traité l'archétype du Lieu Maléfique au moins à deux reprises, la première de façon oblique (dans *Salem*), la seconde de façon plus directe (dans *Shining*). J'ai commencé à m'intéresser au sujet le jour où un de mes copains et moi-même avons décidé d'explorer la « maison hantée » du coin – un bâtiment décrépît de Deep Cut Road dans ma bonne ville de Durham (Maine). Comme il sied à toute maison abandonnée, celle-ci était baptisée du nom de ses derniers propriétaires en date. Les citoyens de Durham l'appelaient la Maison Marsten.

Cet édifice délabré se dressait en haut d'une colline d'où le regard embrassait une bonne partie de notre quartier – ledit quartier étant surnommé Methodists Corners. Elle était remplie d'objets aussi divers que fascinants : des flacons sans étiquette contenant encore des produits pharmaceutiques à l'odeur suspecte, des piles de revues moisies (LES JAPS DÉFERLENT DE LEURS TRANCHÉES À IWO JIMA ! pouvait-on lire sur la couverture d'un vieux numéro d'Argosy), un piano pourvu d'au moins vingt-cinq touches hors d'usage, des tableaux représentant des gens morts depuis des siècles et dont les yeux semblaient vous suivre, de l'argenterie oxydée, quelques rares meubles.

La porte était fermée à clé et on y avait cloué un panneau annonçant DÉFENSE D'ENTRER (une inscription si ancienne qu'elle était à peine lisible), mais ça ne nous a pas arrêtés ; de tels avertissements sont en général sans effet sur des gamins de dix ans. On est tout simplement passés par la fenêtre.

Après avoir soigneusement exploré le rez-de-chaussée (vérifiant au passage que les antiques allumettes que nous avions trouvées dans la cuisine ne produisaient qu'une atroce puanteur quand on les craquait), nous sommes montés à l'étage. Ce que nous ignorions, c'est que mon frère et mon cousin, respectivement âgés de douze et de quatorze ans, nous avaient suivis dans la maison. Alors qu'on commençait à fouiner dans les chambres de l'étage, ils se sont mis à jouer une mélodie discordante sur le piano du salon.

Mon copain et moi avons poussé un hurlement et nous sommes serrés l'un contre l'autre – l'espace d'un instant, nous avons connu une terreur absolue. Puis nous avons entendu ces deux crétins éclater de rire, et nous avons échangé un sourire penaud. Aucune raison d'avoir peur ; ce n'étaient que deux grands en train de foutre la trouille à deux petits. Non, vraiment, aucune raison d'avoir peur, mais je ne pense pas que nous ayons jamais remis les pieds dans cette maison. En tout cas pas après la tombée de la nuit. Peut-être y avait-il... quelque chose. Et cette baraque n'était même pas un véritable Lieu Maléfique.

Quelques années plus tard, j'ai lu un article développant l'hypothèse selon laquelle les prétendues « maisons hantées » seraient en fait des accumulateurs psychiques ; elles absorberaient ainsi les émotions manifestées entre leurs murs à la façon d'une batterie de voiture absorbant l'électricité. Si bien que, à en croire l'auteur de l'article, le phénomène psychique que nous avons baptisé du nom de

« hantise » ne serait qu'une sorte de show paranormal – la rediffusion de voix et d'images anciennes ayant trait à des événements passés. Et si nombre de maisons hantées sont évitées par la population et acquièrent la réputation de Lieux Maléfiques, c'est peut-être parce que les émotions les plus puissantes sont aussi les plus primitives : la rage, la haine et la peur.

Je n'ai pas pris cette théorie pour parole d'évangile – il me semble que l'écrivain qui s'intéresse aux phénomènes psychiques se doit de les traiter avec respect tout en conservant une certaine dose de scepticisme –, mais elle m'a paru fort intéressante, à la fois pour elle-même et parce qu'elle rejoignait confusément une idée que j'entretenais déjà depuis un bon moment : le passé est un fantôme qui hante constamment notre existence présente. Et étant donné l'éducation méthodiste plutôt rigoureuse qui m'a été dispensée, je me suis demandé si la maison hantée ne pouvait pas devenir le symbole d'un péché non expié... une idée qui est devenue le pivot de mon roman *Shining*.

Si cette théorie me plaisait pour elle-même – hors de tout contexte moral ou symbolique –, c'est parce que j'ai toujours eu du mal à comprendre pourquoi les morts auraient envie de traîner dans des maisons désertes, agitant leurs chaînes et poussant des gémissements lugubres dans le seul but d'effrayer les passants... Ils ont sûrement mieux à faire. Voilà un passe-temps qui me semble bien peu passionnant. Cette théorie suggère que les habitants de la maison hantée, après être partis pour un monde meilleur, ont laissé derrière eux un résidu psychique. Mais ledit résidu est peut-être quand même extrêmement dangereux, tout comme la peinture à base de plomb, qui attend plusieurs années pour attaquer l'organisme de ceux qui ont eu l'imprudence d'en avaler des débris écaillés durant leur enfance.

Mon expérience dans la Maison Marsten, à laquelle se sont rajoutés cet article et les cours que j'ai donnés sur le *Dracula* de Stoker, m'a donné l'idée de créer une Maison Marsten fictive dans la ville de Jerusalem's Lot, en haut d'une colline non loin du cimetière de Harmony Hill. Mais *Salem* est une histoire de vampires et non de hantise ; la Maison Marsten n'en forme qu'une fioriture, un peu l'équivalent gothique d'un appendice. Elle est là, et bien là, mais elle ne fait pas grand-chose à part créer une certaine atmosphère (Tobe Hooper lui donne un peu plus d'importance dans son adaptation, mais

son but principal semble surtout d'avoir l'air bien menaçante en haut de sa colline). J'ai donc décidé de revenir sur cette théorie de maison en tant que batterie psychique et d'écrire une histoire centrée autour de ce concept. *Shining* se déroule dans le comble du Lieu Maléfique : un hôtel hanté plutôt qu'une maison hantée, avec un film d'horreur bien réel dans presque toutes ses chambres.

Inutile de dire que le Lieu Maléfique n'est pas forcément une maison ; il existe quantité d'histoires où la hantise s'exerce dans une gare, dans une voiture, dans un pré ou dans un immeuble de bureaux. La liste est quasiment infinie et nous ramène à cet homme des cavernes qui a changé de grotte parce qu'il entendait des voix dans la sienne pendant la nuit. Étaient-ce de vraies voix ou bien le bruit du vent ? C'est une question que nous nous posons encore quand la nuit est bien noire.

Je compte discuter ici de deux romans consacrés à l'archétype du Lieu Maléfique, le premier très bon et le second excellent. En fait, il est question d'une maison hantée dans tous les deux. Ce qui n'est que justice, je pense ; une gare ou une voiture hantées, c'est grave, mais la maison est le lieu où nous ôtons notre armure et posons notre bouclier. C'est à l'abri de notre maison que nous nous permettons d'être vulnérables comme nulle part ailleurs : nous enlevons nos vêtements et nous nous endormons sans la présence d'un gardien (hormis peut-être deux des robots les plus populaires de notre société : le détecteur de fumée et l'alarme anticambrioleur). À en croire le poète Robert Frost³⁵, le foyer est le lieu où on est obligé de nous accueillir quand nous y arrivons. Et il y a tous ces aphorismes millénaires : Le foyer est là où se trouve le cœur, Rien ne vaut son chez-soi, C'est l'amour qui fait d'une maison un foyer. On parle au sens figuré de la chaleur du foyer, et les pilotes qui reviennent de mission disent qu'ils « rentrent à la maison ». Et même si vous êtes perdu en terre étrangère, vous trouverez sûrement un restaurant qui apaisera votre faim et votre mal du pays avec des petits plats mitonnés « comme à la maison ».

Permettez-moi de souligner une nouvelle fois que l'horreur est l'intrusion du frisson dans le familier, et que les meilleurs récits d'horreur fournissent des frissons aussi soudains qu'imprévus. Quand nous rentrons chez nous et refermons le verrou de notre porte, nous pensons barrer le passage au danger. Le motif du Lieu Maléfique

nous chuchote au contraire que tous les dangers ne sont pas au-dehors ; nous nous sommes enfermés... avec eux.

Les deux romans qui m'intéressent adhèrent de façon assez stricte aux conventions du thème de la maison hantée ; le lecteur fait l'expérience d'une série de hantises destinées à renforcer l'impression qu'il a d'être en présence d'un Lieu Maléfique. On pourrait même avancer que la meilleure définition d'une maison hantée est la suivante : « une maison à l'histoire peu ragoûtante ». L'auteur ne doit pas se contenter de faire défiler les clichés habituels du genre : spectres dûment pourvus de chaînes, portes qui s'ouvrent ou se ferment toutes seules en pleine nuit, bruits bizarres à la cave ou au grenier (le grenier est un lieu particulièrement apte à abriter la terreur – avez-vous jamais exploré le vôtre à la lueur d'une bougie alors que l'électricité était coupée pour cause de tempête ?) ; le récit de maison hantée nécessite un contexte historique.

La Maison d'à côté d'Anne Rivers Siddons³⁶ (1978) et *La Maison hantée* de Shirley Jackson³⁷ (1959) fournissent tous deux ce contexte historique. Jackson le donne d'emblée dès le premier paragraphe de son roman, exposant l'argument de son récit dans une prose superbe et onirique :

« Aucun organisme vivant ne peut demeurer sain dans un état de réalité absolue. Même les alouettes et les sauterelles rêvent, semble-t-il. Mais Hill House, seule et malade, se dressait depuis quatre-vingts ans à flanc de colline, abritant en son sein des ténèbres éternelles. Les murs de brique et les planchers restaient droits à tout jamais, un profond silence régnait entre les portes soigneusement closes. Ce qui déambulait ici, scellé dans le bois et la pierre, errait en solitaire³⁸. »

Rares sont les passages descriptifs de la littérature anglaise plus réussis que celui-ci ; c'est là le genre d'épiphanie que tout écrivain espère rencontrer au moins une fois dans sa carrière : des mots qui transcendent les mots, un tout qui est plus grand que la somme de ses parties. L'analyse d'un tel paragraphe est une entreprise aussi mesquine que risquée, le genre de tâche qu'on doit laisser aux professeurs de lycée et d'université, ces entomologistes de la littérature qui, lorsqu'ils aperçoivent un superbe papillon, s'empressent d'attraper leur filet, de le capturer, de le tuer d'une

goutte de chloroforme et de l'épingler sous une plaque de verre, obtenant ainsi un papillon toujours aussi superbe... mais raide mort.

Cela dit, analysons-le quand même un peu. Je vous promets cependant que je m'abstiendrai de tuer et d'épingler ce papillon-là ; je n'en ai ni l'envie ni la capacité (prenez n'importe quelle thèse de lettres, classiques ou modernes, et je vous montrerai une collection de papillons morts, aussi atrocement tués qu'ils sont maladroitement épinglés). Nous nous contenterons de l'endormir quelques instants avant de le laisser reprendre son envol.

Je souhaite seulement vous faire remarquer la richesse de ce paragraphe. Il commence par nous suggérer que Hill House est un organisme vivant ; il nous dit ensuite que cet organisme vivant n'est pas placé dans un état de réalité absolue ; comme il ne rêve pas (et là, peut-être que je vais au-delà des intentions de Mrs. Jackson), il n'est pas sain. Ce paragraphe nous informe de la durée de son existence, établissant d'emblée le contexte historique si important pour une histoire de maison hantée, et il conclut en nous apprenant que *quelque chose* rôde dans les pièces et les couloirs de Hill House. Et tout ça en deux phrases.

Jackson avance sans en avoir l'air une idée encore plus troublante. Elle nous suggère que Hill House semble de prime abord complètement *normale*. Rien à voir avec la Maison Marsten de *Salem*, cette sinistre bâtisse aux fenêtres condamnées, au toit affaissé et aux murs écaillés. Rien à voir avec ces ruines sinistres au fond des impasses, ces maisons que les enfants bombardent durant le jour et craignent d'approcher la nuit tombée. Hill House a plutôt belle allure. Mais d'un autre côté, on pouvait en dire autant de Norman Bates³⁹, du moins si l'on n'y regardait pas de trop près. Il n'y a pas de courants d'air dans Hill House, mais celle-ci (ainsi que les inconscients qui osent y entrer, sans doute) ne se trouve pas placée dans un état de réalité absolue ; et elle ne rêve pas ; par conséquent, elle est folle. Et apparemment, elle tue.

Là où Shirley Jackson nous présente un historique – une sorte de genèse surnaturelle – en guise de point de départ, Anne Rivers Siddons en fait la trame même de son histoire.

La Maison d'à côté ne peut être considéré comme un roman que si on y privilégie l'évolution de sa narratrice, Colquitt Kennedy, qui demeure avec son mari Walter juste à côté de la maison hantée. Cette

proximité entraîne de profonds changements dans leur existence et dans leur mentalité, et le livre ne devient un roman que lorsque Colquitt et Walter se sentent obligés d'« intervenir ». Cela se produit de façon satisfaisante lors des cinquante dernières pages du bouquin, mais avant ce tournant, Colquitt et Walter ne font figure que de personnages secondaires. Le livre est divisé en trois parties, et chacune d'elles forme une histoire complète. Trois familles se succèdent dans la maison hantée, les Harralson, les Sheehan et les Greene, et c'est par leur entremise que se dessine son portrait. En d'autres termes, là où *La Maison hantée* plante le décor au moyen d'une genèse surnaturelle – voir par exemple l'histoire de la jeune épousée qui est tuée quelques secondes avant de voir Hill House pour la première fois –, *La Maison d'à côté* aurait pu être sous-titré *Comment on fait une maison hantée*.

Cette approche est parfaitement exploitée par Mrs. Siddons, qui n'écrit pas dans un style aussi limpide que Mrs. Jackson mais s'acquitte néanmoins de sa tâche d'une façon fort honorable. L'intrigue de son livre est solide et ses personnages attachants (« Des gens comme nous n'intéressent pas le magazine *People* », nous dit la première phrase du bouquin, et Colquitt entreprend ensuite de nous raconter comment son mari et elle, des gens pourtant fort discrets, se sont retrouvés dans les pages de *People*, rejetés par leurs voisins et détestés par les agents immobiliers, désireux qu'ils étaient de raser la maison d'à côté). Ladite maison n'a rien d'un manoir gothique festonné de lambeaux de brume glaciale ; on n'y trouve ni créneaux, ni douves, ni chemin de ronde... D'ailleurs, comment imaginer un tel édifice dans la banlieue d'Atlanta ? Et lorsque le récit commence, la maison hantée n'est même pas encore bâtie.

Colquitt et Walter demeurent dans un quartier prospère de la banlieue d'Atlanta. La vie sociale de ce quartier – nous sommes dans le Nouveau Sud, nous dit Colquitt, mais les vertus du Vieux Sud ont encore la vie dure – est placée sous le signe du calme, de l'aisance et de la tradition. À côté de leur maison se trouve un terrain qui n'a jamais été construit en raison d'une topographie difficile. Entre Kim Dougherty, jeune et ambitieux architecte ; il édifie sur ce terrain une maison de style contemporain qui lui va comme un gant. En fait... elle semble presque vivante. Colquitt nous décrit sa réaction lorsqu'elle en découvre les plans :

« Je retins mon souffle. Elle était splendide. D'ordinaire, je n'aime pas trop l'architecture contemporaine [mais...] cette bâtisse était différente. Elle s'imposait étrangement à vous, et en même temps vous charmait. Telle que le dessin la représentait, elle semblait surgir du sol comme quelque entité originelle qui aurait attendu, enfouie sous terre depuis des millénaires, le moment où elle pourrait enfin jaillir à la lumière. Elle épousait l'arête divisant le terrain, se dressant parmi les arbres, comme si elle n'était pas le résultat d'un assemblage de poutres et de pierres mais plutôt le fruit d'une graine, qui aurait longtemps enfoncé ses racines dans le sol, pour un jour éclore à l'air et au soleil. Le ruisseau sinuait à ses pieds, comme l'irriguant de vie. Elle semblait aussi évidente que la mer ou le ciel⁴⁰. »

Les événements se succèdent de façon ordonnée. Des changements dionysiaques affectent cette banlieue apollinienne où il y a une place pour chaque chose et où chaque chose est à sa place. Cette nuit-là, quand Colquitt entend un hibou ululer dans le bosquet où va être bâtie la maison de Dougherty, elle fait un nœud au coin du drap pour éloigner la malchance, comme le faisait sa grand-mère.

Dougherty travaille pour le compte d'un jeune couple, les Harralson (mais il aurait accepté de bosser pour Adolf Hitler et Eva Braun, confie-t-il aux Kennedy ; c'est la maison qui l'intéresse, pas ses propriétaires). Buddy Harralson est un jeune avocat plein d'avenir. Son épouse, une jeune femme de bonne famille que tout le monde appelle Pie (surnom que lui avait donné son père), commence par perdre son bébé lors d'une fausse couche, qui se produit dans la maison alors qu'elle est enceinte de quatre mois, puis elle perd son chien, et finalement, le soir de la pendaïson de crémaillère, elle perd tout le reste.

Départ des Harralson, arrivée des Sheehan. Buck et son épouse Anita se remettent de la perte de leur fils unique, qui a péri au Viêt-nam à bord de son hélicoptère. Anita, qui sort d'une dépression nerveuse consécutive à ce deuil (son père et son frère sont morts plusieurs années auparavant lors d'un accident étrangement semblable), voit apparaître à plusieurs reprises sur l'écran de la télévision les images de la mort atroce de son fils. Un voisin venu en visite est le témoin partiel de cette hantise. D'autres incidents se produisent... l'horreur atteint son comble... et adieu les Sheehan. Puis

c'est au tour des Greene, et la fête continue.

Si ce récit semble familier, cela ne devrait pas nous surprendre. *La Maison d'à côté* est construit comme un conte à tiroirs, le genre de conte qu'aurait pu écrire Chaucer⁴¹ s'il avait travaillé pour *Weird Tales*. C'est là un exercice plus fréquent au cinéma qu'en littérature. En fait, les cinéastes semblent souvent résolus à appliquer un des préceptes favoris des critiques du genre : le récit d'horreur est d'autant plus réussi qu'il est bref et direct (la plupart des critiques attribuent ce précepte à Edgar Poe, mais Coleridge l'avait précédé sur ce terrain, et Poe énonçait un principe valable pour tous les genres de nouvelles, et non seulement pour celles relevant du fantastique). Ce précepte débouche le plus souvent sur des échecs cuisants, ce qui me paraît fort intéressant. La plupart des films d'horreur à sketches sont franchement ratés ou au mieux inégaux^{*4}.

La Maison d'à côté est-il un roman efficace ? Je pense que oui. Il n'est pas aussi efficace qu'il pourrait l'être, et le lecteur éprouve en fin de course des sentiments quelque peu ambigus envers Walter et Colquitt Kennedy, mais le résultat reste satisfaisant.

« Si j'ai écrit *La Maison d'à côté*, déclare Mrs. Siddons, c'est sans doute parce que j'ai toujours adoré le genre fantastique ou occulte – peu importe le terme choisi. Il me semble que la plupart de mes écrivains préférés ont tous écrit au moins une histoire de fantômes : Henry James⁴², Edith Wharton⁴³, Nathaniel Hawthorne⁴⁴, Dickens, etc., et j'apprécie les œuvres contemporaines autant que les classiques du genre. *La Maison hantée* de Shirley Jackson approche la perfection dans ce domaine [...] et l'œuvre que je préfère entre toutes est sans doute *The Lost, Strayed, Stolen* de M. F. K. Fisher⁴⁵.

« En fait, comme l'affirment toutes les préfaces de toutes les anthologies du genre, l'histoire de fantômes est éternelle ; elle renverse toutes les barrières de classe, de culture et de sophistication ; elle s'adresse directement à notre moelle épinière, au primitif qui sommeille en chacun de nous, tapi près de son feu et terrifié par l'obscurité régnant devant l'entrée de sa grotte. Si, la nuit, tous les chats sont gris, on peut dire aussi que tous les hommes ont peur de la nuit.

« La maison hantée m'a toujours paru être le motif le plus emblématique de l'horreur. Sans doute parce que, pour une femme, la maison n'est pas seulement un bâtiment : c'est son royaume, sa

responsabilité, son réconfort, son univers... c'est du moins le cas pour la plupart d'entre nous, que nous en ayons ou non conscience. C'est une extension de nous ; elle répond à l'un de nos besoins les plus fondamentaux. Mon abri. Ma terre. Ma seconde peau. Mon bien. À tel point que l'idée qu'elle puisse être profanée, corrompue par un élément étranger, pourrait-on dire, éveille en nous une profonde horreur. C'est à la fois terrifiant et [...] humiliant, à la manière de la visite d'un cambrioleur doublé d'un maniaque sexuel. Une maison ainsi affectée est une abomination, et ce quelles que soient la nature et l'identité du coupable. [...]

« Si j'ai écrit l'histoire de cette maison neuve qui se révèle [...] disons, maléfique [...] c'est tout simplement pour voir si j'étais capable d'écrire une bonne histoire de fantômes. [...] Je m'étais consacrée pendant deux ans à des livres dits "sérieux", ce qui m'avait plongée dans l'épuisement, et pourtant j'avais toujours envie d'écrire et je me suis dit qu'une histoire de fantômes me changerait un peu les idées [...] et alors que je recherchais une accroche pour mon récit, un jeune architecte a acheté la parcelle voisine de la nôtre et a entrepris d'y construire une maison de style contemporain. Mon bureau, que j'ai aménagé dans les combles de notre vieille demeure, donne droit sur cette parcelle boisée, et je passais des heures à regarder le bâtiment pousser au milieu des arbres, et un jour l'idée est née dans mon esprit et je me suis mise au travail. "Supposons, me disais-je, supposons qu'au lieu d'un antique prieuré hanté sur la côte des Cornouailles, au lieu d'une ferme coloniale du comté de Bucks fréquentée par un spectre, au lieu d'une vaste plantation sudiste où une femme en robe de soirée apparaît devant la cheminée en ruine, supposons que l'action se situe dans une maison toute neuve, en plein cœur d'une banlieue aisée." Qu'un prieuré, une ferme ou une plantation soient hantés, cela n'a rien de surprenant. Mais une maison contemporaine ? N'est-ce pas là une innovation particulièrement cruelle ? Un contraste particulièrement horrifiant ? C'est ce que je me suis dit. [...]

« Je ne sais toujours pas comment j'ai imaginé que la maison utiliserait sa beauté pour attirer les gens, puis se retournerait contre eux en exploitant leurs faiblesses. Notre époque est placée sous le signe du pragmatisme et du matérialisme, et un spectre conventionnel aurait semblé presque risible ; dans le milieu où j'envisageais de placer mes personnages, on ne croit pas à ces choses-là ; c'est presque

un manque d'éducation. Si bien qu'un fantôme traditionnel aurait fini par fuir sous les quolibets. Qu'est-ce qui pouvait donc atteindre mes banlieusards si sophistiqués ? Qu'est-ce qui réussirait à briser leurs relations, à abattre leurs défenses, à percer leur armure ? Chaque problème devait trouver une solution différente. Chacun de nous abrite sa propre phobie. Prenons une maison susceptible de déceler et d'exploiter cette phobie, et nous avons un bel exemple de terreur banlieusarde.

« L'intrigue du roman a été écrite d'une seule traite, déjà fourmillante de détails, comme si elle sommeillait en moi depuis belle lurette. [...] Il ne m'a fallu qu'un seul jour pour dresser le plan de *La Maison d'à côté*. Je jubilais à l'idée de me mettre au travail, persuadée que ce livre-là serait des plus faciles à écrire. Et dans un sens, j'avais raison : ses personnages m'étaient déjà familiers. J'habite dans leur monde. Je sais presque tout d'eux. La plupart du temps, bien entendu, ce ne sont que des caricatures ; grâce à Dieu, la plupart de mes proches sont beaucoup plus excentriques et beaucoup moins confits dans leurs habitudes. Mais la banalité que je leur prêtais était nécessaire à mon propos. Et je n'ai eu aucune peine à fouiller leur psychologie.

« Mon but en écrivant ce livre n'était pas de m'étendre sur la maison et sur son horrible pouvoir, mais d'exposer ses effets sur le quartier, sur les relations entre voisins, entre amis et même entre parents et époux, de dire ce qui se passait quand des gens ordinaires se retrouvent confrontés à l'incroyable. Pour moi, telle est l'essence du surnaturel [...] le surnaturel détruit les relations que les gens ont entre eux et avec leur univers, voire avec eux-mêmes, avec leur essence. Ils se retrouvent alors seuls et sans défense, hurlant de terreur devant la créature en laquelle ils sont bien obligés de croire. Car tout est une question de croyance, de foi. Sans foi, il n'y a pas de terreur. Et je pense que cette terreur est décuplée lorsque c'est une femme ou un homme moderne, protégé par ses privilèges, son éducation, son niveau de vie, sa vision pragmatique et matérialiste des choses, qui se retrouve face à face avec quelque chose de totalement étranger, de totalement maléfique. Que sait-il de ce mal, quelle place a ce mal dans son existence ? Que viennent faire l'indicible et l'incroyable dans une existence placée sous le signe de la résidence secondaire, de l'évasion fiscale, de l'éducation des enfants, de la diététique et du confort

automobile ? Quand un homme des cavernes hurlait en apercevant un revenant, son voisin le plus proche hurlait avec lui. [...] Le résident de Fox Run Chase qui aperçoit un spectre près de son Jacuzzi sera la risée de ses proches s'il raconte son expérience sur un court de tennis. Et le voilà, seul avec sa vision d'horreur, victime d'un ostracisme universel. C'est un double tour d'écrou, et je pensais que ça ferait une bonne histoire.

« Je le pense encore aujourd'hui. [...] Je pense que mon livre tient debout. [...] Mais il m'a fallu un certain temps avant de pouvoir porter sur lui un jugement objectif. Après en avoir écrit environ un tiers, je ne m'amusais plus beaucoup, et mon travail me semblait aussi oppressant qu'obsessionnel ; j'avais compris que mon sujet n'avait rien de drôle, que j'écrivais quelque chose de vraiment horrible ; je tourmentais ou détruisais des gens, ou plutôt je les soumettais au tourment et à la destruction, ce qui revient au même. Il y a en moi [...] un résidu d'éthique puritaine ou de morale calviniste, je reste persuadée que TOUTE CHOSE DOIT AVOIR UN BUT. Je déteste tout ce qui est gratuit. Je crois sincèrement que le Mal doit toujours être puni, même si je sais que la réalité me donne tort. En fin de compte [...] je crois sincèrement que le Monstre doit recevoir son châtiment, même si j'ignore si c'est une force ou une faiblesse de ma part. Ce genre d'opinion ne s'accommode guère des subtilités, mais je ne me considère pas comme un écrivain "adroit". Si bien que j'ai fini par prendre mon roman très au sérieux ; je savais que Colquitt et Walter Kennedy, pour lesquels je m'étais prise d'affection, seraient détruits par la maison qu'ils finissent par détruire à la fin du livre, mais à mes yeux ils font preuve de panache en passant à l'acte tout en étant conscients des conséquences. [...] J'ai été enchantée de leur courage. [...] J'espère que, si je venais à être placée dans la même situation désespérée, je serais aussi courageuse qu'eux. Et si je parle comme si je ne contrôlais pas mes personnages, c'est parce que c'est l'impression que j'ai eue et que j'ai encore aujourd'hui. [...] La conclusion du roman me semble inévitable [...] et avec le recul, elle l'était dès que j'en ai écrit la première page. Si les choses se sont déroulées de cette manière, c'est parce que ainsi le voulaient le lieu, l'époque et les personnages. Ce sentiment me procure une profonde satisfaction, que je ne ressens pas forcément à l'égard de tous mes livres. C'est aussi pour cette raison que je pense que celui-ci est réussi. [...]

« À son niveau le plus superficiel, je pense qu'il s'agit d'un bon exemple d'histoire d'horreur juxtaposant le terrifiant et l'ordinaire [...] la "terreur en plein soleil" dont parlait Henry James. *Un bébé pour Rosemary* est le meilleur roman de ce type que j'aie jamais lu, et c'est là un effet que j'ai délibérément cherché à reproduire. Ce qui m'a plu en outre, c'est le fait que tous les personnages restent extrêmement sympathiques, du moins à mes yeux, et je n'ai pas changé d'avis sur ce point. Je me faisais du souci pour eux à mesure que j'avancais dans l'écriture du roman, et ils sont encore chers à mon cœur.

« Peut-être s'agit-il aussi d'un bon exemple d'horreur contemporaine. Et peut-être est-ce là l'avenir du genre. Dans ce meilleur des mondes où nous vivons, ce n'est pas le spectre lugubre aux chaînes cliquetantes qui aura raison de nous ; c'est notre maison elle-même. Dans un monde où les éléments les plus essentiels de notre existence, le fondement de notre vie, deviennent terribles et inconnus, peut-être que notre unique recours est la parcelle d'honnêteté innée que nous recelons au fond de notre cœur. Et dans un sens, cela ne me semble pas si mal. »

La phrase la plus frappante du témoignage de Mrs. Siddons – du moins en ce qui me concerne – est la suivante : « ... à mes yeux, écrite, ils font preuve de panache en passant à l'acte tout en étant conscients des conséquences. » Voilà un sentiment qui peut nous apparaître comme foncièrement sudiste, et en dépit de son ton policé, Anne Rivers Siddons s'inscrit sans aucun doute dans la tradition des écrivains de gothique sudiste.

Elle nous dit avoir renoncé aux ruines de la plantation sudiste, mais en un sens, *La Maison d'à côté* a toutes les caractéristiques de cet édifice monstrueux et hanté qui a déjà abrité des écrivains si différents et pourtant si semblables que William Faulkner⁴⁶, Harry Crews⁴⁷ et Flannery O'Connor⁴⁸ – sans doute le plus grand nouvelliste américain de l'après-guerre. C'est un lieu où même un écrivain aussi lamentable que William Bradford Huie a séjourné de temps à autre.

Si on compare l'expérience sudiste à une terre fertile, on peut dire que presque tout écrivain, bon ou mauvais, qui se sent à l'aise sur cette terre peut y planter une graine et la voir pousser – en guise d'exemple, je vous recommande un roman de Thomas Cullinan intitulé *Les Proies* (qui a inspiré un excellent film⁴⁹ de Don Siegel avec Clint Eastwood). Voilà un roman qui est « correctement écrit », comme le

dit un de mes potes – à savoir : rien d'extraordinaire. Ce n'est ni du Saul Bellow⁵⁰ ni du Bernard Malamud⁵¹, mais ce bouquin ne s'abaisse pas au niveau de ceux de Harold Robbins⁵² et de Sidney Sheldon, deux types qui ignorent apparemment la différence entre une phrase bien balancée et une pizza à la merde et aux anchois. Si Cullinan avait décidé d'écrire un roman plus conventionnel, sans doute que personne n'y aurait prêté attention. Mais il a choisi de raconter l'histoire aussi dingue que gothique d'un soldat nordiste qui perd sa jambe et ensuite sa vie aux mains d'un groupe d'anges de miséricorde demeurant dans une école de jeunes filles épargnée par les troupes de Sherman. Tel est le petit arpent que Cullinan a choisi de cultiver dans cette terre dont la fertilité ne laisse pas de surprendre. On est tenté de croire qu'une telle idée ne déboucherait ailleurs que sur un bien pauvre roman. Mais dans la terre du Sud, la graine a donné une moisson aussi belle que monstrueuse – le lecteur est pétrifié d'horreur en découvrant ce qui se passe entre les murs de cette école de jeunes filles.

D'un autre côté, quelqu'un comme William Faulkner a fait bien plus que de planter quelques graines ; c'est lui qui a défriché le terrain... et tout ce qu'il y a fait pousser à partir de 1930, date à laquelle il a véritablement découvert le gothique, a donné d'excellentes récoltes. À mes yeux, l'essence du gothique sudiste chez Faulkner se trouve dans son roman *Sanctuaire*⁵³, lors de la scène où Popeye monte sur l'échafaud. Il s'est soigneusement peigné pour l'occasion, mais lorsqu'il se retrouve la corde au cou et les mains liées dans le dos, voilà que ses cheveux lui retombent sur le front. Il se met à secouer la tête pour les remettre en place. « Je vais t'arranger ça », lui dit le bourreau, qui tire le levier actionnant la trappe. Exit Popeye, les cheveux dans les yeux. Je crois du fond du cœur qu'aucun écrivain né au nord de la ligne Mason-Dixon n'aurait été capable d'imaginer une telle scène, ou de l'écrire correctement s'il avait pu l'imaginer. Idem pour la longue et éprouvante scène de la salle d'attente qui ouvre le court roman de Flannery O'Connor intitulé *Révélation*. L'imagination sudiste est le seul endroit susceptible d'abriter une salle d'attente de ce type ; Seigneur Jésus, quelle équipe !

Pour me résumer : il y a dans l'imagination sudiste quelque chose de fertile et de terrifiant, et ce quelque chose s'exprime à merveille dans le genre gothique⁵⁴.

L'histoire des Harralson, la première famille à habiter le Lieu

Maléfique, montre clairement que notre auteur a décidé d'exploiter la veine gothique sudiste. Pie Harralson, cette jeune femme de bonne famille et de bonne éducation, éprouve une attraction relativement malsaine pour son père, un homme sanguin originaire du Sud profond. Elle semble parfaitement consciente du triangle formé par son père, son mari et elle-même au sommet. Il lui arrive souvent de mettre délibérément en conflit les deux hommes de sa vie. La maison n'est qu'un nouveau pion dans le jeu d'amour-haine qu'elle joue avec son père. (« Elle veut le remettre à sa place une bonne fois pour toutes », commente l'un des personnages.) Lors de sa première conversation avec Colquitt et Walter, Pie s'exclame d'un ton enjoué à propos de sa future maison : « Oh, je sens que papa va la détester ! [...] Oh, il va en faire une crise ! »

Pendant ce temps, Buddy est pris sous l'aile de Lucas Abbott, un nouvel employé du cabinet d'avocats où il travaille. Abbott vient du Nord et nous apprenons en passant qu'il a quitté New York à la suite d'un scandale : « ... une histoire plutôt louche avec un avoué... »

La maison d'à côté qui, comme le dit Siddons, se retourne contre les gens en exploitant leurs faiblesses, utilise ces éléments disparates de la façon la plus horrible qui soit. Lors de la pendaison de crémaillère, Pie se met soudain à hurler. Les invités se précipitent vers elle pour voir ce qui se passe. Ils découvrent Buddy Harralson et Lucas Abbott tout nus dans la chambre qui sert de vestiaire. C'est le papa de Pie qui les a pris sur le fait, et il est en train de mourir, effondré sur le sol, victime d'une crise cardiaque, pendant que Pie continue de hurler... encore et encore...

C'est pas du gothique sudiste, ça ?

L'essence de l'horreur dans cette scène (qui me rappelle un passage de *Rebecca*⁵⁵, celui où la narratrice jette un froid dans l'assistance en descendant le grand escalier vêtue de la robe jadis portée par l'horrible première épouse de Maxim), c'est que les conventions sociales n'ont pas seulement été bafouées ; elles nous ont carrément explosé à la gueule. Siddons amène cette explosion avec un sens consommé de l'écriture. Jamais les choses n'auraient pu plus mal tourner ; des vies et des carrières sont irréparablement brisées en l'espace de quelques secondes.

Nous n'allons pas nous lancer ici dans l'analyse psychologique de l'écrivain d'horreur ; il n'y a rien de plus fastidieux que les gens qui

vous posent des questions du genre : « Pourquoi êtes-vous si bizarre ? » ou : « Votre mère a-t-elle été terrorisée par un chien à deux têtes pendant sa grossesse ? » Ne comptez donc pas sur moi pour m'engager sur ce terrain, mais je voudrais néanmoins vous faire remarquer que l'impact de *La Maison d'à côté* s'explique en grande partie par le sens aigu des convenances dont est doté son auteur. Tout écrivain d'horreur a une conception très claire – j'irais jusqu'à dire malade – de la frontière séparant ce qui est socialement (ou moralement, ou psychologiquement) acceptable de la *terra incognita* du Tabou. Siddons se montre plus apte que la plupart de ses confrères (Daphné Du Maurier⁵⁶ mise à part) à tracer la ligne de partage entre l'acceptable et le cauchemardesque, et je vous parie que ses parents lui ont souvent répété qu'on ne met pas les coudes sur la table... pas plus qu'on ne sodomise ses copains dans le vestiaire.

Elle revient sans arrêt sur cette rupture des conventions sociales (tout comme elle le faisait dans un de ses précédents romans, *Une jeune fille du Sud*⁵⁷) et, sur le plan symbolique, *La Maison d'à côté* peut être considéré comme un traité à la fois comique et horrifique sur les us et coutumes des banlieues prospères. Mais sous cet aspect superficiel bat le cœur du gothique sudiste. Colquitt nous confie qu'elle serait incapable de dire à sa meilleure amie ce qu'elle a vu le jour où Anita Sheehan a définitivement perdu l'esprit, mais elle n'épargne aucun détail au lecteur. Horrifiée ou pas, Colquitt a tout vu. Au début du bouquin, elle se livre à une comparaison entre le Vieux Sud et le Nouveau Sud, mais le bouquin lui-même en est une autre. De prime abord, nous avons affaire à un univers caractérisé par « l'inévitable berline Mercedes tabac brun », les vacances à Saint Agnes, les *bloody mary* chez Rinaldi. Mais il suffit de gratter un peu cette couche superficielle pour apercevoir ce qui fait battre le cœur de ce roman avec une telle force, à savoir le Vieux Sud – le gothique sudiste. *La Maison d'à côté* ne se déroule qu'en apparence dans une banlieue aisée d'Atlanta ; son domaine est le même territoire dangereux dont Flannery O'Connor a dressé la carte. Colquitt Kennedy a des liens de parenté incontestables avec la Mrs. Turpin créée par O'Connor, qui attendait une révélation dans sa porcherie.

Si le roman de Mrs. Siddons a un défaut, celui-ci réside dans les sentiments que nous inspirent Walter, Colquitt et Virginia Guthrie, le troisième personnage principal. Ces trois-là ne nous semblent guère

sympathiques, et même si aucune loi ne les y oblige, le lecteur est en droit de se demander pourquoi Siddons les aime tant, comme elle l'affirme elle-même. Durant la majeure partie du récit, Colquitt en particulier est nettement antipathique : vaniteuse, un peu snobinarde, un peu radine, à la fois pudibonde et vaguement exhibitionniste. « Nous n'avons qu'une envie : mener une existence paisible, nous dit-elle avec une certaine suffisance. Le désordre, la violence nous sont insupportables. Nous connaissons la misère qui accable tant de gens un peu partout dans le monde. Nous restons à l'écoute, nous sommes attentifs à l'actualité, et nous professons des opinions plutôt progressistes en politique. Nous sommes conscients d'avoir tissé une espèce de cocon autour de nous, mais nous l'avons voulu, nous y avons droit, nous avons travaillé dur pour cela. »

En toute honnêteté, ce discours est en partie conçu pour souligner les changements subis par Colquitt et Walter à la suite des manifestations surnaturelles dans la maison voisine – laquelle ne ménage pas ses efforts pour les secouer. L'intention de Siddons est de nous faire comprendre que les Kennedy accèdent à un nouveau niveau de conscience sociale ; après l'épisode des Sheehan, Colquitt déclare à son mari : « Tu sais, Walter [...] nous n'avons jamais connu de réelles difficultés. Nous avons toujours pris ce que la vie pouvait avoir de meilleur, et nous en avons bien profité. Je me demande si nous ne venons pas de rencontrer là notre première épreuve... » Dans ce cas, Siddons a gagné son pari. Les Kennedy paient leur courage de leur vie. Le problème, c'est que le lecteur risque de se dire qu'ils n'ont eu que ce qu'ils méritaient.

L'idée que se fait Siddons de l'évolution des Kennedy est aussi plus vague que je ne le souhaiterais. S'ils remportent bien une victoire, c'est à mon avis une victoire à la Pyrrhus ; ils sont convaincus que leur devoir est d'avertir l'opinion des dangers présentés par la maison d'à côté, mais cette conviction détruit leur existence sans pour autant leur apporter un quelconque apaisement... et l'épilogue du roman semble nous suggérer que leur victoire n'est, au mieux, que provisoire.

Colquitt ne se contente pas de porter un chapeau de paille pour faire son jardin ; elle porte un chapeau de paille *mexicain*. Elle est légitimement fière de son travail, mais le lecteur sera peut-être gêné par l'opinion qu'elle se fait de sa beauté : « J'avais ce que je voulais et je n'avais pas besoin de l'adoration de très jeunes hommes, même si,

ma modestie dût-elle en souffrir, certains des employés de mon agence me l'avaient parfois offerte. » Nous savons que les jeans moulants lui vont particulièrement bien ; c'est elle-même qui nous en informe. Et nous avons l'impression que si ce livre avait été écrit un ou deux ans plus tard, elle nous aurait confié qu'elle se sentait très bien dans ses jeans Calvin Klein. Pour me résumer, son personnage n'est pas de ceux avec lesquels le commun des mortels s'identifie aisément, et je pense que c'est au lecteur de décider si le catalogue de ses tics et de ses manies sert ou dessert l'engrenage cauchemardesque du roman.

Les dialogues posent également certains problèmes. À un moment donné, Colquitt accueille Anita Sheehan en ces termes : « Eh bien, je vous souhaite de nouveau la bienvenue, Anita Sheehan. Parce que vous êtes une autre femme, une que j'aime beaucoup, et j'espère que vous serez heureuse, très heureuse ici. » Voilà des sentiments fort louables, je le concède ; mais je me demande s'il existe vraiment des gens qui s'expriment de cette façon, même dans le Sud.

Parlons franchement : le principal défaut de *La Maison d'à côté*, c'est la psychologie plutôt vague des personnages. L'exécution de ce roman présente d'autres défauts – surtout apparents dans les dialogues, la narration étant adéquate et les métaphores souvent étrangement belles. Néanmoins, c'est une réussite totale dans le registre du gothique.

À présent, permettez-moi de suggérer que, outre son appartenance au gothique sudiste, *La Maison d'à côté*, en dépit des défauts que je viens de souligner, est également une réussite dans un autre domaine, bien plus important à mes yeux ; ce roman est un parfait exemple de ce qu'Irving Malin appelle « le nouveau gothique américain » – c'est aussi le cas de *Ghost Story*, d'ailleurs, bien que Straub me semble bien plus conscient de la nature du gibier qu'il a piégé (ce qu'indique clairement l'utilisation qu'il fait du mythe de Narcisse et du motif du miroir).

John G. Park a repris ce concept de nouveau gothique américain dans un article paru dans *Critique : Studies in Modern Fictions*^{*5}. Park s'intéresse avant tout au roman *Le Cadran solaire*⁵⁸, mais son propos peut également s'appliquer à quantité de textes de fantastique et d'horreur américains, y compris certains de ceux que j'ai écrits. Voici la « liste des ingrédients » nécessaires au gothique moderne telle que la dresse Park dans son article.

Premièrement, un microcosme assimilable à une arène où s'affrontent des forces universelles. Dans le livre de Siddons, c'est la maison d'à côté qui remplit ce rôle.

Deuxièmement, la maison gothique doit fonctionner comme une image d'autoritarisme, d'emprisonnement ou de « narcissisme étouffant ». Par narcissisme, Park et Malin entendent apparemment une obsession croissante du personnage pour ses propres problèmes ; le personnage se referme sur lui-même plutôt que de s'ouvrir sur l'extérieur. Le nouveau gothique américain nous présente des êtres fonctionnant en circuit fermé et, dans le cadre de ce qu'on pourrait qualifier d'illusion psychologique pathétique, un décor qui reflète le plus souvent le repli sur soi des personnages – cette description correspond parfaitement au *Cadran solaire*^{*6}.

C'est là un changement aussi passionnant que fondamental dans l'orientation du gothique. Jadis, le Lieu Maléfique était considéré par les critiques comme un symbole de la matrice – un symbole avant tout sexuel, ce qui faisait du gothique un moyen commode de traiter des peurs sexuelles. Park et Malin suggèrent que le nouveau gothique américain, dont la gestation s'est déroulée durant les vingt ans ayant suivi la publication de *La Maison hantée*, utilise le Lieu Maléfique pour symboliser non plus l'intérêt pour le sexe et la crainte du sexe mais l'intérêt pour soi et la crainte de soi... et si quelqu'un demande pourquoi les films et les romans d'horreur ont acquis une telle popularité durant les cinq dernières années, faites-lui remarquer que l'avènement de l'horreur durant la fin des années 1970 et le début des années 1980 s'est déroulé parallèlement à celui du Roling, du cri primal et du Jacuzzi, et que la plupart des films d'horreur à succès, de *L'Exorciste* à *Frissons*⁵⁹ de Cronenberg, sont de parfaits exemples de nouveau gothique américain, où la matrice symbolique est remplacée par un miroir symbolique.

Tout ceci ressemble à des délires d'universitaire, mais je parle sérieusement. Le but de l'horreur n'est pas seulement d'explorer le territoire du tabou mais aussi de réaffirmer notre attachement au *statu quo* en nous montrant des images extravagantes qui lui sont antinomiques. À l'instar des cauchemars les plus terrifiants, les films d'horreur sont le plus efficaces quand ils retournent le *statu quo* sens dessus dessous – ce qui nous terrifie peut-être le plus chez Mr Hyde, c'est qu'il a toujours été une partie du Dr Jekyll. Et dans une société

américaine de plus en plus obnubilée par le culte du moi, il n'est guère surprenant de constater que l'horreur s'applique de plus en plus à nous montrer un reflet particulièrement désagréable – le nôtre.

En regardant de plus près *La Maison d'à côté*, nous constatons que nous pouvons reposer la carte du Fantôme – on ne trouve aucun spectre proprement dit dans la maison où se succèdent les Harralson, les Sheehan et les Greene. La carte qui semble s'appliquer à ce roman est celle-là même que nous trouvons toujours dans notre main quand il est question de narcissisme : la carte du Loup-Garou. Consciemment ou inconsciemment, les histoires de loups-garous traditionnelles reprennent presque toujours l'histoire classique de Narcisse ; dans la version de Lon Chaney Jr, nous voyons celui-ci en train de se regarder dans l'inévitable étang alors qu'il passe de l'état de monstre à celui de Larry Talbot⁶⁰. La même scène se produit dans le pilote de la série télé *L'Incroyable Hulk*⁶¹ lorsque ce vieux Peau-Verte retrouve les traits de David Banner. Dans *La Nuit du loup-garou*⁶², une production Hammer, nous avons encore droit à la même scène, le rôle étant interprété ici par Oliver Reed. Le vrai problème posé par la maison d'à côté, c'est qu'elle transforme les gens en ce qu'ils détestent le plus. Le vrai secret de la maison d'à côté, c'est que c'est une loge d'artiste pour loup-garou.

« Presque tous les personnages du nouveau gothique américain sont narcissiques d'une façon ou d'une autre, conclut Park, des êtres faibles qui tentent d'imposer leurs préoccupations à la réalité. » Je pense que c'est là un bon portrait de Colquitt Kennedy ; et c'est aussi un bon portrait d'Eleanor, le personnage principal de *La Maison hantée* de Shirley Jackson ; et Eleanor Vance est sûrement le personnage le plus abouti de cette tradition du nouveau gothique américain.

Selon l'étude rédigée par Lenemaja Friedman : « Miss Jackson eut l'idée d'écrire une histoire de fantômes [...] alors qu'elle lisait un livre consacré à un groupe de chercheurs du XIX^e siècle qui avaient loué une maison hantée afin de l'étudier et d'enregistrer leurs impressions visuelles et auditives pour le compte de la *Society for Psychical Research*. Comme elle l'écrit elle-même : "Ils se prenaient pour des hommes de science et croyaient prouver toutes sortes de choses, mais l'histoire que s'obstinaient à raconter leurs comptes rendus détachés n'était pas celle d'une maison hantée, c'était l'histoire d'un groupe de personnes sincères, à mon avis un peu naïves, très certainement

résolues, chacune avec son historique et ses motivations personnels.” Cette histoire la passionna tellement qu’elle décida de créer sa propre maison hantée et son propre groupe de chercheurs.

« Peu de temps après, alors qu’elle séjournait à New York, elle aperçut près de la station de la 125^e Rue une maison si grotesque, si sombre et si maléfique d’aspect qu’elle en eut des cauchemars pendant un long moment. Suite à sa demande, un de ses amis new-yorkais fit une petite enquête sur cette maison et découvrit que seule sa façade était intacte, l’intérieur ayant été détruit par un incendie. [...] Pendant ce temps, elle consultait quantité de livres, de revues et de journaux en quête de la photo d’une maison qui conviendrait à son projet ; finalement, elle en trouva une qui lui semblait parfaite. Cette maison ressemblait étrangement à celle qu’elle avait vue à New York : “... elle exsudait la maladie et la décomposition, la maison idéale pour un fantôme.” D’après la légende de la photo, la maison se trouvait en Californie ; comme sa mère demeurait dans cet État, Jackson lui écrivit pour lui demander des informations complémentaires. Et en fait, non seulement sa mère connaissait très bien la maison en question, mais elle apprit en outre à Miss Jackson que c’était son arrière-grand-père qui l’avait bâtie^{*7}. »

Hé hé hé, comme disait la Vieille Sorcière⁶³.

En surface, *La Maison hantée* suit fidèlement le plan du livre qui a inspiré Miss Jackson : quatre chasseurs de fantômes se retrouvent dans une maison de sinistre réputation. Le livre raconte leurs aventures et s’achève par une conclusion aussi terrifiante qu’énigmatique. Les chasseurs de fantômes – Eleanor, Theo et Luke – ont été réunis là par le Dr Montague, un anthropologue qui étudie les phénomènes psychiques pour se distraire. Luke, un jeune homme du genre sarcastique (interprété de façon mémorable par Russ Tamblyn dans l’adaptation de Robert Wise⁶⁴), agit en tant que représentant de sa tante, l’actuelle propriétaire des lieux ; il considère toute cette histoire comme une galéjade... du moins au début.

Eleanor et Theo ont été invitées pour des raisons fort différentes. Montague a fouillé les archives de plusieurs sociétés de recherche psychique et a contacté plusieurs personnes censées avoir eu l’expérience d’événements « anormaux » – suggérant, bien entendu, que ces personnes d’un genre spécial seraient intéressées par un séjour à Hill House. Eleanor et Theo sont les seules à avoir répondu à son

invitation, mais leur mobile n'est pas le même. Theo, qui a passé avec un succès étonnant le test des cartes de Rhine, vient de mettre fin à une liaison amoureuse (dans le film, Theo – interprétée par Claire Bloom – nous est présentée comme une lesbienne attirée par Eleanor ; dans le roman de Jackson, on la soupçonne seulement de ne pas être hétéro à cent pour cent).

Mais c'est Eleanor, sur qui des pierres sont tombées quand elle était petite, qui est le centre vital de ce roman, et c'est le personnage d'Eleanor tel que le dépeint Shirley Jackson qui hisse *La Maison hantée* dans la catégorie des grands romans fantastiques – en fait, il me semble que *La Maison hantée* et *Le Tour d'écrou* de Henry James sont les seuls grands romans fantastiques de ces cent dernières années (même si nous pouvons ajouter à ce palmarès des œuvres plus courtes comme *Le Grand Dieu Pan* d'Arthur Machen⁶⁵ et *Les Montagnes hallucinées*⁶⁶ de Lovecraft).

« Presque tous les personnages du nouveau gothique américain sont narcissiques [...] des êtres faibles qui tentent d'imposer leurs préoccupations à la réalité. »

Cette description correspond parfaitement à Eleanor. Elle est littéralement obsédée par elle-même, et Hill House lui révèle un immense et monstrueux miroir où se reflète son visage. C'est une femme qui a été profondément traumatisée par son éducation et par sa famille. Quand on plonge dans son esprit (et ça nous arrive durant la totalité du roman hormis les premier et dernier chapitres), on ne peut s'empêcher de penser à ces petites filles chinoises dont les pieds étaient comprimés par des souliers trop petits – sauf que ce ne sont pas les pieds d'Eleanor dont on a stoppé la croissance ; c'est la partie de son esprit qui est censée abriter toute velléité d'indépendance.

« Il est exact que le personnage d'Eleanor est un des plus extraordinaires de l'œuvre de Miss Jackson, écrit Lenemaja Friedman. Le seul qui lui soit supérieur est celui de Merricat dans *Nous avons toujours vécu au château*⁶⁷. La personnalité d'Eleanor présente de multiples facettes : elle peut se montrer enjouée, charmante, spirituelle quand elle se sent désirée ; elle est généreuse et prête à s'ouvrir aux autres. En même temps, elle reproche à Theo son égoïsme et elle est prête à l'accuser de mensonge quand elles découvrent le message sur le mur. Eleanor a passé de nombreuses années dans un état de haine et de frustration : elle en est venue à détester sa mère,

puis sa sœur et son beau-frère, auxquels elle reproche d'avoir profité de sa nature passive et soumise. Et elle lutte pour ne pas se sentir coupable de la mort de sa mère.

« Même si le lecteur finit par la connaître relativement bien, elle reste mystérieuse à ses yeux. Ce mystère est dû aux doutes qu'éprouve Eleanor, à ses changements d'idées et d'humeurs qui sont difficiles à expliquer. Comme elle n'a aucune confiance en elle, elle est incapable d'avoir des relations claires avec les autres et avec la maison. Elle sent la force irrésistible des esprits et, finalement, désire se soumettre à eux. Lorsqu'elle décide de ne pas quitter Hill House, nous devons supposer qu'elle sombre dans la folie^{*8}. »

Hill House est donc le microcosme où s'affrontent des forces universelles, et dans son article sur *Le Cadran solaire* (publié en 1958, un an avant *La Maison hantée*), John G. Park évoque « le voyage [...] la tentative pour fuir [...] pour échapper à [...] cet autoritarisme étouffant... ».

Tel est, en fait, le lieu où débute le voyage d'Eleanor, ainsi que le but de ce voyage. Elle est timide, repliée sur elle-même, soumise. Sa mère est morte, et Eleanor se juge coupable de négligence – voire de meurtre. Après le décès de sa mère, elle est restée sous la domination de sa sœur, et nous assistons à une violente dispute dont l'objet est de savoir si Eleanor aura la permission de se rendre à Hill House. Et Eleanor, qui a trente-deux ans, prétend d'ordinaire en avoir trente-quatre.

Elle réussit à fuir, volant plus ou moins la voiture dont elle a partiellement financé l'achat. Elle s'est enfin évadée, elle tente enfin d'échapper à ce que Park appelle « cet autoritarisme étouffant ». Son voyage la conduira à Hill House, et comme elle se le dit elle-même – avec une intensité de plus en plus fiévreuse à mesure que progresse le récit –, « les voyages s'achèvent lorsque les amants se rencontrent ».

Son narcissisme apparaît peut-être le plus clairement lorsqu'elle se perd en rêveries sur le chemin de Hill House. Elle arrête sa voiture, « stupéfaite », en découvrant un portail flanqué de deux piliers en ruine au milieu d'une rangée de lauriers-roses. Eleanor se rappelle que les lauriers-roses sont empoisonnés... puis :

« Vais-je sortir de la voiture, pensa-t-elle, franchir la porte en ruine, puis, une fois dans le carré magique, m'apercevoir que j'ai

pénétré au cœur d'un pays magique, dissimulé aux regards par cette haie empoisonnée ? Lorsque j'aurai dépassé les deux piliers enchantés, la barrière protectrice s'ouvrira devant moi, car le charme sera rompu. J'entrerai dans un jardin exquis, rempli de fontaines, de petits bancs et de rosiers grimpant sur des tonnelles. Il y aura un sentier – pavé de rubis et d'émeraudes, peut-être, digne d'accueillir le pas léger d'une fille de roi –, et ce sentier me conduira tout droit au palais endormi par la malédiction. Je gravirai un large escalier gardé par des lions de pierre et je m'avancerai dans une cour intérieure au milieu de laquelle gazouillera une fontaine. J'y rencontrerai la reine, en pleurs, attendant le retour de la princesse. [...] Et nous vivrons heureux pour toujours⁶⁸. »

L'intensité de cette rêverie est censée nous surprendre, et elle y réussit parfaitement. Elle nous suggère une personnalité pour laquelle le fantasme est devenu un mode de vie... et ce qui arrive à Eleanor dans Hill House comble de façon troublante les désirs qu'exprime cette rêverie. Y compris la dernière phrase, bien que je pense que Shirley Jackson ne me suivrait pas sur ce point.

Mais ce passage nous fait surtout prendre conscience de la profondeur quasi pathologique du narcissisme d'Eleanor : elle n'arrête pas de se faire son petit cinéma mental, et c'est toujours elle l'héroïne de ses films – des films qui sont en fait l'exact contraire de son existence. Elle est douée d'une imagination enfiévrée, fertile... et probablement dangereuse. Plus tard, les lions de pierre qu'elle a imaginés dans le passage cité plus haut apparaissent sous la forme de presse-livres dans l'appartement entièrement fictif qu'elle imagine pour le bénéfice de Theo.

Dans l'existence d'Eleanor, ce repli sur soi que Park et Malin associent au nouveau gothique américain est une constante. Peu de temps après s'être perdue dans son fantasme de château enchanté, Eleanor s'arrête pour déjeuner et entend une mère expliquer à la serveuse la raison pour laquelle sa fille refuse de boire son lait. « Elle veut sa tasse aux étoiles. [...] Il y a des étoiles dans le fond, et c'est toujours dans cette tasse-là qu'elle boit son lait, à la maison. Elle l'appelle sa tasse aux étoiles parce que en buvant elle voit apparaître les étoiles au fond. »

Eleanor adapte aussitôt cette petite scène à son cas personnel.

« Mais oui, évidemment, songea Eleanor. Moi aussi, bien sûr. Une tasse aux étoiles. » À l'instar de Narcisse, elle est incapable de considérer le monde extérieur autrement que comme un reflet de son univers intérieur. Le climat des deux est toujours identique.

Mais laissons quelque temps Eleanor sur la route de Hill House « où on ne l'attend pas [...] avant le début de la soirée ». Nous allons la devancer, si ça ne vous dérange pas.

J'ai dit que la trame de *La Maison d'à côté* était celle d'une genèse surnaturelle ; la genèse de Hill House nous est contée de la façon la plus classique qui soit, par le Dr Montague, en une dizaine de pages. La scène se passe (évidemment !) autour d'un bon feu de cheminée. En voici les points saillants : Hill House a été bâtie par un puritain nommé Hugh Crain. Sa jeune épouse est décédée quelques instants avant de poser les yeux sur Hill House pour la première fois. Sa deuxième épouse est morte des suites d'une chute – pour une raison inconnue. Ses deux petites filles ont habité Hill House, jusqu'au décès de sa troisième épouse (rien à voir avec la maison : la malheureuse se trouvait en Europe), puis sont allées vivre chez un cousin. Elles ont passé le reste de leur existence à se disputer la propriété de la maison. Plus tard, l'aînée est revenue à Hill House avec une dame de compagnie, une jeune fille du village voisin.

Cette dame de compagnie a son importance, car c'est avec elle que Hill House semble nous offrir un reflet de la vie d'Eleanor. Celle-ci a exercé la même fonction durant la longue maladie de sa mère. Après le décès de la vieille Miss Crain, on murmure que la dame de compagnie s'est montrée négligente. « On a raconté par la suite que le médecin avait été appelé trop tard, explique Montague, que la vieille demoiselle s'était éteinte toute seule, à l'étage, complètement négligée par la jeune servante occupée à flirter au jardin... »

La situation ne fait qu'empirer par la suite. La dame de compagnie et la jeune Miss Crain se disputent la propriété de Hill House devant les tribunaux. C'est la dame de compagnie qui l'emporte... et elle se suicide peu après en se pendant dans la tourelle. Quant aux occupants ultérieurs, Hill House a suscité chez eux... disons un certain malaise. On nous suggère que ce malaise a pris chez nombre d'entre eux des proportions alarmantes ; on les aurait vus fuir Hill House en poussant des cris de terreur.

« En fait, conclut Montague, le mal est la maison elle-même, je

crois. C'est elle qui a enchaîné ses occupants et détruit leurs vies. Un réservoir de pure méchanceté... » Et la question que se pose le lecteur de *La Maison hantée* est la suivante : Montague a-t-il raison ou tort ? Il fait précéder son récit de plusieurs allusions classiques à ce que nous avons appelé le Lieu Maléfique – le Lévitique qualifie de « lépreuses » (*tzaraat*) les maisons hantées ; Homère, lui, parlait de *Aidao domos*, c'est-à-dire la maison d'Hadès. « Je n'ai pas besoin de vous rappeler, dit Montague, que l'esprit humain, depuis l'aube des temps, proclame certaines maisons comme impures ou interdites – voire sacrées. »

Tout comme dans *La Maison d'à côté*, une seule chose est sûre : Hill House n'abrite pas d'authentique fantôme. Aucun des quatre personnages n'aperçoit le spectre de la dame de compagnie errant dans le couloir, sa gorge ectoplasmique portant encore les traces de la corde. Mais ce détail n'a guère d'importance – Montague lui-même précise que, dans tous les comptes rendus de phénomènes psychiques, jamais on ne signale le cas d'une personne blessée par un fantôme. Leur action est plus sournoise et s'exerce uniquement sur le plan mental.

Ce que nous savons sur Hill House, c'est qu'elle n'est pas *normale*. Aucun détail ne nous permet de préciser notre pensée, mais l'impression d'ensemble est irréfutable. En entrant dans Hill House, on a l'impression d'entrer dans l'esprit d'un dément ; et on ne tarde pas à se sentir mal à l'aise.

« Aucun œil humain n'est capable d'isoler l'élément précis, qui, dans la composition malheureuse des lignes et des espaces, donne une allure diabolique à une maison. Il y avait là cependant un je-ne-sais-quoi – une juxtaposition insensée, un angle mal conçu, une rencontre hasardeuse entre ciel et toiture –, par lequel Hill House respirait le désespoir. Vision d'autant plus terrifiante que la façade semblait en éveil, avec ses fenêtres sombres évoquant les yeux d'un vigile, surmontées de temps à autre par le sourcil inquiétant d'une corniche. »

Et encore plus terrifiant, encore plus précis :

« Eleanor se ressaisit et tournoya sur elle-même pour contempler la chambre tout entière. Par un incroyable défaut de conception, les

dimensions de la pièce paraissaient atrocement faussées : chacun des murs, qui pourtant se croisaient à angle droit, semblait soit trop court, soit d'une longueur démesurée. Ils veulent que je dorme ici ? se dit-elle, incrédule. Quels cauchemars attendent de m'assaillir, tapis au coin de ces hauts plafonds, prêts à souffler la terreur sur mes lèvres... Elle se reprit de nouveau. Enfin, Eleanor⁶⁹ ! »

Nous sentons se mettre en place une histoire d'horreur que Lovecraft aurait applaudie des deux mains s'il avait vécu assez longtemps pour la lire. Peut-être même que le Maître de Providence en aurait tiré deux ou trois enseignements. H. P. L. était particulièrement sensible au caractère horrible de la géométrie faussée ; il évoquait fréquemment des angles non euclidiens qui torturaient l'œil et l'esprit, suggérant l'existence d'autres dimensions où la somme des angles d'un triangle pouvait être supérieure ou inférieure à cent quatre-vingts degrés. Un tel spectacle, avançait-il, suffisait à vous plonger dans la folie. Et il ne se trompait pas de beaucoup ; diverses expériences psychologiques nous ont enseigné qu'en altérant les perceptions physiques d'un sujet on altère ce qui est peut-être le fondement de l'esprit humain.

D'autres écrivains ont tiré parti de cette idée fascinante ; mon texte préféré dans ce registre est une nouvelle de Joseph Payne Brennan intitulée *La Cour de Canavan*⁷⁰, où un vendeur de livres anciens découvre que son arrière-cour, d'aspect pourtant si ordinaire, est plus vaste qu'il ne semble – elle s'étend en fait jusqu'aux portes de l'enfer. Dans *The Hour of the Oxrun Dead*, un roman de Charles L. Grant⁷¹, un des personnages se découvre incapable de retrouver les limites de la ville où il a passé toute sa vie. Nous le voyons rouler au ralenti sur l'autoroute, en quête de la bonne sortie. Troublant.

Mais c'est sans doute Jackson qui a exploité le mieux ce concept – mieux que Lovecraft, en tout cas, qui l'avait certes parfaitement compris mais n'est jamais parvenu à le prouver. Theo entre dans la chambre qu'elle va partager avec Eleanor, jetant un regard incrédule sur le vitrail de la fenêtre, sur une urne décorative, sur le motif du tapis. Pris isolément, ces éléments du décor n'ont rien de remarquable ; mais lorsqu'on ajoute l'équivalent perceptuel de leurs angles, on obtient un triangle dont la somme des angles est légèrement

supérieure (ou inférieure) à cent quatre-vingts degrés.

Comme le fait remarquer Anne Rivers Siddons, tout est faussé à l'intérieur de Hill House. Rien n'est parfaitement horizontal, rien n'est parfaitement vertical – ce qui explique peut-être la manie qu'ont les portes de s'ouvrir ou de se fermer toutes seules. Et cette idée de gauchissement est importante pour le concept de Lieu Maléfique tel que l'entend Shirley Jackson, car elle accentue l'altération des perceptions qu'éprouve le lecteur. Un séjour à Hill House est un peu l'équivalent d'un *trip* au L.S.D. à faible dose : tout vous paraît étrange et vous vous croyez sur le point d'avoir une hallucination. Mais il ne se passe rien de précis. Vous jetez un regard incrédule sur le vitrail d'une fenêtre... ou sur une urne décorative... ou sur le motif d'un tapis. Vous avez l'impression de contempler le décor truqué d'une baraque de foire, ce genre d'attraction où le gogo semble changer de taille suivant l'endroit où il se trouve. Ou encore : vous avez l'impression de vous être couché après avoir bu trois verres de trop... et de sentir votre lit rouler et tanguer lentement...

Jackson suggère ceci d'une façon parfaitement rationnelle (et toujours d'une voix posée, insidieuse – c'est peut-être ce livre, ainsi que *Le Tour d'écrou*, qui a convaincu Peter Straub qu'« une histoire d'horreur est d'autant plus réussie qu'elle est sobre, retenue et ambiguë ») ; elle ne hausse jamais le ton. Tout ce qu'elle nous dit, c'est qu'un séjour à Hill House exerce sur les perceptions des effets aussi profonds que pernicioeux. Un peu comme si on était en communication télépathique avec un dément.

Hill House est maléfique ; acceptons le postulat de Montague. Mais Hill House est-elle la seule responsable des phénomènes qui nous sont décrits ? On entend des coups durant la nuit – des coups de canon qui terrifient Theo et Eleanor. Luke et Montague tentent de rattraper un chien et s'égarent à un jet de pierre de la maison – on pense à nouveau à Canavan (la nouvelle de Brennan est parue avant *La Maison hantée*) et à l'étrange ville d'Oxrun (Connecticut) imaginée par Charles L. Grant. Les vêtements de Theo sont aspergés d'une substance rouge et nauséabonde (« de la peinture rouge », dit Eleanor... mais sa terreur nous suggère une hypothèse bien plus inquiétante) qui disparaît au bout de quelque temps. Et c'est dans cette même substance que sont rédigés ces mots, qui apparaissent d'abord dans le corridor puis ensuite au-dessus de l'armoire où ont été rangés les vêtements

souillés : RENTRE À LA MAISON ELEANOR... AU SECOURS ELEANOR RENTRE À LA MAISON ELEANOR.

C'est avec ce message qu'est célébrée l'union d'Eleanor et de la maison, ce Lieu Maléfique. Hill House l'a choisie... ou bien est-ce elle qui a choisi Hill House ? Quoi qu'il en soit, l'idée d'Eleanor suivant laquelle « les voyages s'achèvent lorsque les amants se rencontrent » acquiert soudain une sinistre résonance.

Theo, qui est douée d'un certain talent pour la télépathie, soupçonne Eleanor d'être à l'origine de la plupart de ces manifestations. Une sourde tension règne entre les deux femmes, apparemment à cause de Luke, dont Eleanor commence à tomber amoureuse, mais peut-être surtout à cause de l'intuition de Theo : tout ce qui se passe dans Hill House, se dit-elle, n'est pas forcément *causé* par Hill House.

Nous savons qu'Eleanor a déjà vécu une expérience de télékinésie ; alors qu'elle avait douze ans, des pierres sont tombées du plafond, « tambourinant follement sur le toit ». Elle nie – jusqu'à l'hystérie – avoir eu quelque rapport que ce soit avec cet incident, insistant plutôt sur la gêne qu'il lui a occasionnée, l'attention indésirable (du moins le prétend-elle) dont elle a fait l'objet. Ses dénégations ont un étrange effet sur le lecteur, un effet qui ne fait que s'accroître lorsqu'il constate que la majorité des phénomènes observés par la suite sont de nature télékinétique.

« On ne m'a jamais vraiment raconté ce qui s'était passé », insiste Eleanor alors même que les autres ont changé de sujet, oubliant pour l'instant cette histoire de pierres – et en fait, personne ne l'écoute, mais au sein de son univers clos de narcissique, il lui semble que cet épisode lointain doit obséder tous ses interlocuteurs (comme il l'obsède encore, le climat extérieur doit s'aligner sur le climat intérieur). « Ma mère a accusé les voisins. Ils étaient désagréables avec nous parce qu'elle ne les fréquentait pas et... »

Luke l'interrompt en ces termes : « Je crois que nous demandons tous la même chose. Des faits. » Mais Eleanor ne peut accepter que les faits de sa propre vie.

Jusqu'à quel point Eleanor est-elle responsable de la tragédie qui s'ensuit ? Examinons de nouveau le message que les chasseurs de fantômes découvrent sur le mur : AU SECOURS ELEANOR RENTRE À LA MAISON ELEANOR. *La Maison hantée*, imprégné qu'elle est des ambiguïtés

jumelles de la personnalité d'Eleanor et de celle de Hill House elle-même, est un roman qui se prête à plusieurs lectures, qui suggère une infinité de pistes et un nombre considérable de conclusions. AU SECOURS ELEANOR, par exemple. Si c'est Eleanor qui est responsable de ce message, est-ce elle qui appelle ainsi à l'aide ? Si c'est la maison la responsable, implore-t-elle l'aide d'Eleanor ? Eleanor est-elle en train de créer le fantôme de sa propre mère ? Est-ce sa mère qui appelle à l'aide ? Ou bien Hill House a-t-elle sondé l'esprit d'Eleanor et rédigé un message destiné à exploiter son sentiment de culpabilité ? La dame de compagnie à laquelle Eleanor ressemble tant s'est pendue après que la maison lui eut été attribuée, et peut-être est-ce la culpabilité qui explique son acte. La maison essaie-t-elle la même tactique sur Eleanor ? Dans *La Maison d'à côté*, c'est précisément ainsi que la demeure bâtie par Kim Dougherty travaille l'esprit de ses occupants – en localisant leurs points faibles et en les exploitant. Peut-être que Hill House agit seule... peut-être qu'elle agit avec l'aide d'Eleanor... ou peut-être qu'Eleanor agit seule. Ce roman est des plus subtils, et c'est au lecteur qu'il appartient de tirer ses propres conclusions.

Et le reste du message : RENTRE À LA MAISON ELEANOR ? Peut-être est-ce la voix de la mère d'Eleanor que nous entendons là, ou bien la voix du moi profond d'Eleanor, qui résiste à cette nouvelle indépendance, à cette tentative d'échapper à l'« autoritarisme étouffant » décrit par Park, qui la conduirait à une liberté enthousiasmante mais terrifiante d'un point de vue existentiel. C'est cette hypothèse qui me paraît la plus logique. Comme nous le dit Merricat dans le dernier roman de Jackson, « nous avons toujours vécu au château », et Eleanor Vance a toujours vécu dans son univers clos et suffocant. Ce n'est pas Hill House qui la terrifie, et nous le sentons bien ; Hill House forme elle aussi un univers clos et suffocant, cerné de murailles et de collines, protégé de la nuit par des portes bien closes. En fait, Eleanor se sent menacée par Montague, encore plus par Luke et surtout par Theo. « Entre le ridicule et l'abominable, vous êtes un peu embrouillée », dit Theo à Eleanor après que celle-ci a rechigné à l'idée de se vernir les ongles des pieds. C'est là une remarque bien anodine, mais elle définit parfaitement la conception de la vie qui est celle d'Eleanor. Les trois personnes avec lesquelles elle séjourne dans Hill House lui offrent la possibilité de mener une autre existence, une existence anti-autoritaire et antinarcissique. Eleanor est à la fois attirée et révoltée par cette

perspective – après tout, n’oublions pas que c’est une femme de trente-deux ans qui se sent audacieuse quand il lui arrive d’acheter deux pantalons en même temps. Et il n’est guère audacieux de ma part de suggérer que ce message – RENTRE À LA MAISON ELEANOR – est un ordre qu’elle s’adresse à elle-même ; elle n’est autre que Narcisse, incapable de quitter son étang.

Mais il existe une troisième hypothèse, qui me semble presque trop horrible pour être envisagée, et pourtant c’est à cause d’elle que je considère ce roman comme un des meilleurs que le genre ait jamais produits. Ce message est peut-être tout simplement une invitation lancée par Hill House à Eleanor. Les voyages s’achèvent lorsque les amants se rencontrent, comme elle le dit elle-même, et alors que sa fin approche, elle se souvient d’une ancienne chansonnette :

*Passez par la fenêtre,
Passez par la fenêtre,
Passez par la fenêtre,
Comme au temps passé...*

*Embrassez votre amour,
Embrassez votre amour,
Embrassez votre amour,
Comme au temps passé⁷²...*

Dans tous les cas – que la hantise trouve son origine dans Hill House ou dans Eleanor –, les idées de Park et de Malin s’appliquent parfaitement. Soit Eleanor a réussi grâce à son talent télékinétique à transformer Hill House en un gigantesque miroir reflétant son propre subconscient, soit Hill House est un caméléon qui a réussi à la convaincre qu’elle avait enfin trouvé son foyer, sa tasse aux étoiles posée au creux des sombres collines.

Je pense que Shirley Jackson souhaitait que le lecteur ait l’impression que c’était Hill House la responsable. Le premier paragraphe du livre évoque fortement le concept de « mal extérieur » – une force primitive similaire à celle qui habite la maison d’à côté créée par Anne Rivers Siddons, une force indépendante de l’humanité. La fin d’Eleanor nous donne l’impression d’avoir affaire à trois niveaux de « vérité » : Eleanor croit que la maison est hantée ; Eleanor croit

que la maison est son foyer, qu'elle attendait la venue de quelqu'un comme elle ; Eleanor prend conscience d'avoir été manipulée par un monstrueux organisme – d'avoir été inconsciemment poussée à croire que c'était elle qui tirait les ficelles. Mais ce n'est qu'une illusion à base de miroirs, comme disent les prestidigitateurs, et cette pauvre Eleanor est en fin de compte tuée par le reflet déformé que lui montrent la brique, la pierre et le verre de Hill House :

« Je suis vraiment en train de faire ça, se dit-elle en tournant le volant pour diriger la voiture en plein sur le grand arbre, au détour de l'allée. Je suis vraiment en train de faire ça, je fais ça toute seule. Enfin. C'est moi qui fais ça. Je suis vraiment en train de faire ça toute seule.

« Durant une interminable seconde, juste avant que la voiture s'écrase contre l'arbre, elle pensa en toute lucidité : *Pourquoi* est-ce que je fais ça ? Pourquoi ? Pourquoi ne m'en empêchent-ils pas⁷³ ? »

« Je fais ça toute seule, pense Eleanor. Enfin. C'est moi qui fais ça. » Mais il lui est impossible de penser autrement dans le contexte du nouveau gothique américain. Sa dernière pensée, une fraction de seconde avant sa mort, n'est pas pour Hill House mais pour elle-même.

Le roman s'achève par une reprise de son premier paragraphe, bouclant la boucle et fermant le circuit... et nous laissant aux prises avec une idée des plus inquiétantes : si Hill House n'était pas hantée, elle l'est sûrement à présent. Jackson conclut en nous disant que ce qui déambule dans Hill House y erre en solitaire.

La routine pour Eleanor Vance.

4

Un bébé pour Rosemary d'Ira Levin⁷⁴ (1967) nous fournit la transition idéale pour passer du Lieu Maléfique à notre sujet suivant (et peut-être qu'il était temps qu'on sorte de ces maisons hantées avant d'en crever de trouille). Lorsque l'adaptation de Roman Polanski⁷⁵ est sortie sur les écrans, je n'arrêtais pas de répéter à mes proches que ce film était un oiseau rare s'il en fut : si on avait lu le livre, on n'avait pas besoin d'aller voir le film, et *vice versa*.

Ce n'est pas tout à fait vrai (en fait, ce n'est jamais vrai), mais le film de Polanski est remarquablement fidèle au roman de Levin, et nos deux lascars semblent être doués du même humour sarcastique. Je ne pense pas qu'un autre cinéaste aurait pu signer une aussi bonne adaptation de ce remarquable roman... et tant que j'y suis, permettez-moi de préciser que si une telle fidélité est remarquable dans le contexte hollywoodien en général (on a parfois l'impression que les *major companies* dépensent des millions pour acheter les droits d'un bouquin à seule fin de pouvoir dire à son auteur pourquoi il est raté – sans doute une des formes d'autosatisfaction les plus coûteuses de l'histoire de l'art américain), elle n'a rien de remarquable dans le cas de Levin. Chacun des romans qu'il a écrits^{*976} est une merveille d'agencement narratif. Levin est l'horloger suisse du roman de suspense ; en termes d'intrigue, ses nombreux confrères – moi y compris – ont l'air de fabriquer des montres à trois sous. C'est grâce à ce talent que Levin est invulnérable aux assauts des adaptateurs hollywoodiens, ces béotiens pour lesquels les effets spéciaux passent avant la cohérence du scénario. Les bouquins de Levin sont bâtis comme des châteaux de cartes ; retranchez-en un élément et tout le reste s'effondre. Si bien que les cinéastes ont été obligés de les respecter.

Voici ce que Levin pense du film : « Je reste persuadé que *Rosemary's Baby* est l'adaptation la plus fidèle jamais produite par Hollywood. Non seulement le scénario reprend des passages entiers de mon dialogue, mais en outre il respecte la tenue vestimentaire de mes personnages (quand elle est décrite dans le texte) et la disposition de leurs appartements. Et, ce qui est peut-être plus important, le style de Polanski, qui préfère laisser l'horreur à la lisière du champ de la caméra plutôt que de la filmer en gros plan, coïncide de façon heureuse, je crois, avec ma propre démarche.

« La fidélité de son adaptation s'explique aisément. [...] C'était la première fois que Polanski adaptait l'œuvre d'un tiers ; tous ses films précédents étaient basés sur des scénarios originaux. À mon avis, il ne savait pas qu'il était permis – non, presque obligatoire ! – de faire des changements. Un jour, il m'a téléphoné depuis Hollywood pour me demander dans quel numéro du *New Yorker* Guy avait vu cette publicité pour une chemise. J'ai dû lui avouer que j'y étais allé à l'esbroufe ; j'avais supposé qu'on trouverait une telle publicité dans

n'importe quel numéro du *New Yorker* mais celui qui était en vente au moment des faits n'en contenait aucune. »

Levin a écrit deux romans d'horreur – *Un bébé pour Rosemary* et *Les Femmes de Stepford*⁷⁷ –, et bien que tous deux témoignent de façon éclatante de son talent, ils ne sont peut-être pas tout à fait aussi réussis que son premier roman, lequel n'est plus guère lu de nos jours. *La Couronne de cuivre*⁷⁸ est un excellent suspense raconté avec vigueur, ce qui est déjà rare, mais ce qui est plus rare encore, c'est que ce bouquin (que Levin a écrit avant d'avoir fêté ses trente ans) contient des surprises authentiquement surprenantes... et qu'il est invulnérable aux agissements d'un type de lecteur particulièrement lamentable, LE LECTEUR QUI REGARDE LES TROIS DERNIÈRES PAGES POUR VOIR COMMENT ÇA FINIT.

Vous êtes-vous déjà rendu coupable de ce crime ? Oui, vous ! C'est à vous que je parle ! Ne cherchez pas à vous défilier ! Avouez ! Vous est-il déjà arrivé de rôder dans une librairie, de vérifier que personne ne vous observait, et de regarder les dernières pages d'un bouquin d'Agatha Christie pour savoir qui était le coupable ? Avez-vous déjà regardé la fin d'un roman d'horreur pour voir si le héros réussissait à échapper aux forces ténébreuses ? Si oui, mon sens du devoir m'impose de vous dire trois mots, et ces trois mots sont : HONTE SUR VOUS ! C'est déjà bien lamentable de corner la page d'un bouquin pour la marquer ; mais REGARDER LES DERNIÈRES PAGES POUR VOIR COMMENT ÇA FINIT, c'est encore plus bas. Si jamais vous avez cette manie, je vous ordonne de vous en guérir... et tout de suite^{*10} !

Bon, encore une digression. Ce que je voulais dire à propos de *La Couronne de cuivre*, c'est que la plus grosse surprise de ce roman – une véritable bombe – est dissimulée aux environs de sa centième page. Si jamais vous lisez ce passage crucial en feuilletant le bouquin, ça ne voudra rien dire pour vous. Mais si vous avez lu les cent pages précédentes, ça voudra *tout* dire. Le seul autre écrivain capable de surprendre le lecteur de façon aussi éblouissante était le regretté Cornell Woolrich⁷⁹ (qui publiait aussi sous le pseudonyme de William Irish), mais Woolrich n'avait pas le sens de l'humour de Levin. Celui-ci parle avec affection de Woolrich et de l'influence qu'il a exercée sur sa carrière, citant *Lady fantôme* et *La mariée était en noir* parmi ses romans préférés.

Un bébé pour Rosemary témoigne davantage de l'humour de son auteur que de son habileté de bâtisseur d'intrigues. La bibliographie

de Levin est relativement mince – il publie environ un roman tous les cinq ans –, mais il est intéressant de remarquer que *Les Femmes de Stepford* tient avant tout de la satire (ce qu’a parfaitement compris William Goldman⁸⁰, qui l’a adapté pour l’écran ; rappelez-vous : « Oh, Frank, tu es le meilleur, tu es le champion »), voire de la farce, et qu’*Un bébé pour Rosemary* peut être considéré comme une satire socioreligieuse. Mentionnons également *Ces garçons qui venaient du Brésil*, son dernier roman en date. Le titre original est déjà un jeu de mots en soi, et bien que ce bouquin traite (quoique de façon indirecte) de sujets tels que les camps de la mort et les prétendues « expériences scientifiques » qu’on y effectuait (parmi lesdites « expériences scientifiques », rappelons celle consistant à féconder des femmes avec du sperme de chien, ou encore celle consistant à administrer une dose de poison mortel à des jumeaux pour voir si la durée de leur agonie était identique), il vibre constamment d’un humour angoissé et évoque une parodie de ces pseudo-documents à sensation consacrés à Martin Bormann et à ses activités au Paraguay.

Je ne veux pas suggérer qu’Ira Levin est une sorte de Jackie Vernon ou de George Orwell déguisé en loup-garou – ce serait trop simple, voire simpliste. Ce que je veux dire, c’est qu’il a réussi à écrire d’excellents suspenses sans pour autant produire des tracts dénués d’humour (deux exemples de tracts dénués d’humour dans le domaine de l’horreur : *Damon*, de C. Terry Cline⁸¹, et *L’Exorciste*, de William Peter Blatty⁸² – heureusement, Cline a fait des progrès et Blatty⁸³ a cessé d’écrire... définitivement, j’espère).

Levin est un des rares écrivains à s’être attaqués plus d’une fois au fantastique sans craindre le caractère parfois ridicule de certains des thèmes et des motifs du genre – en cela, il s’est mieux débrouillé que maints critiques, lesquels se conduisent avec notre genre d’élection à la façon de ces riches dames yankees qui visitaient les enfants dans les usines de Nouvelle-Angleterre pour leur apporter des paniers de victuailles, de la dinde à Thanksgiving et des œufs en chocolat à Pâques. Ces critiques-là, qui sont aussi inconscients de leur élitisme arrogant que de leur ignorance des ressources et des qualités de la littérature populaire, perçoivent parfaitement le caractère ridicule des chaudrons de sorcière, des chapeaux pointus et autres clichés du surnaturel, mais ils ne peuvent pas – ou ne veulent pas – reconnaître les archétypes universels présents dans les meilleures œuvres du

genre.

Inutile de nier la présence du ridicule. Voici les réactions de Rosemary lorsqu'elle découvre son rejeton :

« Ses yeux étaient d'un jaune doré, avec une pupille noire fendue verticalement.

Elle le regarda.

Il la fixa, de son regard jaune doré, puis regarda le crucifix renversé qui se balançait.

Alors elle leva les yeux vers eux, qui l'observaient, et, son couteau à la main, elle cria :

– *Qu'est-ce que vous avez fait à ses yeux ?*

Ils remuèrent et se tournèrent vers Roman.

– Il a les yeux de Son Père, dit-il⁸⁴. »

Cela fait plus de deux cents pages que nous vivons et souffrons avec Rosemary Woodhouse, et la réponse de Roman Castevet à sa question ressemble à la chute d'une longue et laborieuse blague – du genre de celles qui s'achèvent par un calembour lamentable. Outre ses yeux jaunes, le bébé de Rosemary a des griffes (« Elles sont très jolies, dit Roman. [...] minuscules, toutes nacrées. On Lui met des moufles uniquement pour qu'Il ne S'égratigne pas... »), une queue et des petites cornes. Lorsque j'ai abordé ce roman durant mon cours intitulé « Les thèmes de la littérature fantastique », un de mes élèves a fait remarquer que, quand il atteindrait ses dix ans, le bébé de Rosemary serait le seul minime à avoir besoin d'une casquette de base-ball sur mesure.

En fait, Rosemary a donné naissance à un Satan de bande dessinée, le diabolotin que nous connaissions tous étant enfants et qui apparaît parfois au-dessus de la tête des personnages de dessins animés pour se disputer avec un petit ange. Levin grossit encore le trait en nous présentant une secte d'adorateurs de Satan presque entièrement composée de personnes du troisième âge ; elles n'arrêtent pas de se disputer sur la meilleure façon de prendre soin du bébé. Le fait que Laura-Louise et Minnie Castevet soient trop âgées pour faire de bonnes nourrices ajoute une touche macabre supplémentaire, et l'instinct maternel de Rosemary s'éveille lorsqu'elle dit à Laura-Louise qu'elle berce « Andy » beaucoup trop fort et que les roues de son berceau ont

besoin d'être graissées.

Levin réussit son coup parce que ces éléments satiriques accentuent le caractère horrible de son propos plutôt que de le désamorcer. *Un bébé pour Rosemary* confirme de façon éclatante le cousinage de l'horreur et de l'humour, l'idée selon laquelle l'un ne va pas sans l'autre. C'est là un fait que Joseph Heller⁸⁵ a splendidement exploité dans *Catch 22* et dont Stanley Elkin⁸⁶ a fait un excellent usage dans *Au commencement était la fin* (un livre qui aurait pu être sous-titré *Job dans l'au-delà*).

Outre la satire, Levin épice son roman d'une bonne dose d'ironie (« C'est bon pour le sang, mes chéris », comme disait la Vieille Sorcière des EC Comics). Durant les premiers chapitres, les Castevet invitent Guy et Rosemary à dîner ; Rosemary accepte à condition de ne pas les déranger.

« Ma petite chérie, si cela devait me déranger, dites-vous bien que je ne vous l'aurais pas demandé, dit Mrs. Castevet. Il n'y a pas plus égoïste que moi.

Rosemary sourit.

– Ce n'est pas du tout ce que me disait Terry, dit-elle.

– Oh, dit Mrs. Castevet avec un sourire flatté, Terry ne savait pas ce qu'elle disait. »

Ce qui est ironique dans ce dialogue, c'est que tous les propos de Minnie Castevet sont à prendre au pied de la lettre ; elle est bel et bien égoïste, et Terry – qui se fait assassiner ou se suicide lorsqu'elle découvre qu'elle a servi ou doit servir d'incubatrice à l'enfant de Satan – ne savait effectivement pas ce qu'elle disait. Mais elle a fini par comprendre. Oh oui. Hé hé hé.

Ma femme, qui a reçu une éducation catholique, affirme que ce livre est également une comédie religieuse s'achevant par une chute digne des blagues dont je parlais plus haut. *Un bébé pour Rosemary*, dit-elle, prouve que l'Église catholique avait raison à propos des mariages mixtes : ils sont condamnés à l'échec. Voilà une analyse qui est d'autant plus intéressante si l'on oppose la judaïté de Levin au contexte chrétien de la secte sataniste qu'il a imaginée. Vu sous cet angle, son roman devient une version œcuménique du classique combat entre le bien et le mal.

Avant de quitter le domaine religieux pour étudier le sentiment de paranoïa qui me semble former l'ossature de ce livre, permettez-moi de souligner que, si Levin travaille assez souvent dans un registre humoristique, nous ne devons pas pour autant en conclure qu'il s'y limite exclusivement. *Un bébé pour Rosemary* a été écrit et publié à une époque où les journaux titraient sur la mort de Dieu, une des grandes controverses de la fin des années 1960, et ce roman aborde la question de la foi sans aucune prétention mais avec une certaine intelligence.

Le principal thème d'*Un bébé pour Rosemary* me semble être celui de la paranoïa urbaine (par opposition à la paranoïa rurale ou villageoise que traite *L'Invasion des profanateurs*⁸⁷ de Jack Finney), mais ce livre aborde également un thème que nous pourrions résumer de la façon suivante : l'affaiblissement de la croyance religieuse ouvre la porte au diable, à la fois dans le macrocosme (la perte de foi à l'échelle planétaire) et dans le microcosme (l'évolution de Rosemary, qui a la foi lorsqu'elle est Rosemary Reilly, la perd quand elle devient Rosemary Woodhouse, et la regagne lorsqu'elle engendre son enfant infernal). Je ne veux pas suggérer qu'Ira Levin adhère à cette thèse puritaine – si tel est le cas, je n'en sais rien. Mais elle fournit un excellent point de départ à son récit, et il traite cette idée avec justesse et en explore la plupart des implications. L'évolution religieuse de Rosemary lui permet de construire une allégorie tragicomique de la foi.

Rosemary et Guy nous sont présentés comme des jeunes mariés tout ce qu'il y a d'ordinaire ; Rosemary pratique la contraception en dépit de son éducation catholique, et tous deux ont décidé de n'avoir des enfants que lorsqu'ils se sentiront prêts. Après le suicide de Terry (ou bien était-ce un meurtre ?), Rosemary fait un rêve dans lequel elle se fait gronder par sœur Agnès, son ancien professeur, qui lui reproche d'avoir muré les fenêtres du pensionnat, éliminant celui-ci d'une compétition interscolaire. Mais dans son rêve se glissent des paroles prononcées dans l'appartement voisin, et si c'est sœur Agnès qui parle dans le rêve de Rosemary, c'est la voix de Minnie Castevet que nous entendons :

« N'importe qui ! N'importe qui ! criait sœur Agnès. Tout ce qu'il faut, c'est qu'elle soit jeune et bien portante, et qu'elle ne soit plus vierge. Il n'est pas nécessaire que ce soit une droguée ou une traînée

que l'on ramasse dans le ruisseau. N'est-ce pas ce que je t'ai dit dès le début ? N'importe qui. Pourvu qu'elle soit jeune, bien portante et dépuclée. »

Cette séquence onirique est utile à plus d'un titre. Elle nous amuse tout en éveillant en nous une angoisse diffuse ; elle nous fait comprendre que les Castevet sont plus ou moins impliqués dans la mort de Terry ; elle nous permet d'entrevoir le danger qui guette Rosemary. Peut-être s'agit-il là du genre de détails qui ne peut intéresser qu'un écrivain – je me sens dans la peau d'un mécano en train d'examiner un carburateur plutôt que dans celle d'un prof de lettres en train d'analyser un paragraphe –, mais Levin travaille avec une telle finesse que je me sens obligé de vous dire : « Regardez ! C'est ici qu'il commence à percer votre armure ; voilà le point d'entrée, et voilà le chemin qu'il va suivre pour atteindre votre cœur. »

Mais ce qui fait avant tout l'intérêt de ce passage, c'est que Rosemary a tissé une trame catholique autour des paroles qu'elle a perçues dans son sommeil. Elle donne à Minnie Castevet le rôle d'une nonne... et c'en est bien une, même si l'ordre auquel elle appartient est plus ténébreux que celui de sœur Agnès. À en croire ma femme, un des principes fondamentaux de l'Église qui l'a élevée est le suivant : « Donnez-nous vos enfants et ils nous appartiendront pour l'éternité. » Rosemary est une illustration parfaite de ce principe. Ironie suprême : c'est l'affaiblissement superficiel de sa foi qui permet au diable de s'introduire dans son existence... mais c'est la pérennité de cette même foi qui lui permet d'accepter « Andy », et ce en dépit de ses cornes.

C'est ainsi que Levin développe son propos dans le microcosme : de prime abord, Rosemary est une jeune femme moderne qui ressemble à celle de *Sunday Morning*, le poème de Wallace Stevens⁸⁸ – les cloches de l'église ne signifient rien pour elle et elle continue de peler des oranges dans sa cuisine. Mais au fond de son cœur, elle est restée la petite Rosemary Reilly, la pensionnaire des bonnes sœurs.

Le macrocosme est traité de façon similaire – mais à plus grande échelle.

Lors du dîner chez les Castevet, la conversation vient à porter sur la prochaine visite du pape à New York. « Je me suis efforcé de rendre crédible tout ce qui me paraissait peu crédible [dans mon livre],

explique Levin, en y incorporant des fragments de “réalité”. J’avais conservé les journaux parus durant la période où se situait l’action, et j’ai intégré à celle-ci des événements tels que la grève du métro new-yorkais et l’élection de John Lindsay à la mairie. Comme, pour des raisons évidentes, j’avais décidé que le bébé naîtrait le 25 juin, j’ai regardé ce qui s’était passé la nuit où Rosemary devait le concevoir, et devinez ce que j’ai trouvé : la visite du pape et la retransmission de la messe pontificale à la télévision. Coïncidence troublante, non ? J’ai eu l’impression d’obéir aux forces du destin en écrivant mon livre. »

Les propos qu’échangent Guy Woodhouse et les Castevet semblent prévisibles, voire banals, mais ils expriment des idées fort importantes dans le contexte de l’intrigue bâtie par Levin.

« J’ai entendu à la télévision qu’il allait repousser son voyage et attendre que ça [la grève des journaux] soit fini, dit Mrs. Castevet.

– Oh, dit Guy en souriant, tout ça, c’est de l’épate.

Cela fit rire Mr. et Mrs. Castevet, et Guy avec eux. Rosemary sourit et commença à couper son bifteck. [...]

– Oui. C’est exactement cela. De l’épate, ni plus ni moins ! dit Mr. Castevet, sans cesser de rire.

– Vous pouvez le dire, dit Guy.

– Tous ces costumes, ces cérémonies, poursuivit Mr. Castevet. Toutes les religions sont comme ça ; pas seulement le catholicisme. Du grand spectacle pour les ignorants.

– Je crois que nous choquons Rosemary, dit Mrs. Castevet.

– Mais non, pas du tout, dit Rosemary.

– Vous n’êtes pas catholique au moins, mon petit ? demanda Mr. Castevet.

– J’ai été élevée religieusement, dit Rosemary, mais maintenant je suis agnostique. Vous ne m’avez pas choquée du tout. Vraiment pas. »

La sincérité de Rosemary Woodhouse ne fait pas de doute, mais son vernis agnostique dissimule une petite pensionnaire nommée Rosemary Reilly qui, elle, est *très* choquée, et qui considère sans doute de tels propos comme blasphématoires.

Les Castevet ont en fait organisé une sorte d’entretien d’embauche, souhaitant se faire une idée de la personnalité et des croyances de Guy et de Rosemary ; ils affichent le mépris que leur inspirent l’Église et le

sacré ; mais Levin nous suggère qu'ils expriment des opinions fort répandues... et pas seulement chez les satanistes.

Mais la foi doit bien exister, nous dit-il ; c'est son affaiblissement superficiel qui ouvre la porte au diable, mais la chrétienté est nécessaire aux Castevet eux-mêmes, car sans le sacré il n'y a pas de profane. Les Castevet perçoivent apparemment la présence de Rosemary Reilly sous le vernis agnostique de Rosemary Woodhouse, et c'est son mari Guy, un authentique païen, qu'ils utilisent comme intermédiaire. Et Guy se révèle admirablement réceptif à leurs travaux d'approche.

C'est bien la perte de foi de Rosemary qui la rend vulnérable au diable, et on ne nous permet pas d'en douter. Sa sœur Margaret, une fervente catholique, lui passe un coup de fil peu de temps après que les Castevet ont entamé leur offensive. « J'ai eu un pressentiment bizarre toute la journée, Rosemary. J'avais l'impression qu'il t'était arrivé quelque chose ; un accident, ou je ne sais quoi. »

Si Rosemary n'a pas droit à une telle prémonition (hormis le rêve où sœur Agnès parle avec la voix de Minnie Castevet), c'est parce qu'elle n'en est pas digne. Seuls les bons catholiques, nous dit Levin – et on le sent bien jubiler intérieurement –, ont droit à de bonnes prémonitions.

Ce motif religieux imprègne la totalité du livre, et Levin en tire des effets astucieux, mais peut-être devrions-nous passer à autre chose après avoir évoqué le remarquable rêve accompagnant la fécondation de Rosemary. Il est tout d'abord significatif que le diable choisisse le moment où le pape visite New York pour accomplir son œuvre. La mousse au chocolat de Rosemary était droguée, mais elle n'en a pas avalé une dose suffisante. En conséquence, elle garde un vague souvenir de sa copulation avec le diable, un souvenir que son subconscient couche en des termes hautement symboliques. La réalité ne lui apparaît que par bribes pendant que Guy la prépare pour sa rencontre avec Satan.

Dans son rêve, Rosemary se retrouve sur un yacht en compagnie de feu John Kennedy. Jackie Kennedy, Pat Lawford et Sarah Churchill sont également à bord. Rosemary demande à Kennedy si son ami Hutch (qui deviendra son protecteur jusqu'à ce qu'il soit éliminé par la secte ; il avait averti Guy et Rosemary que le Bramford était un immeuble dangereux) va les rejoindre. Kennedy lui sourit et lui

répond que la croisière est réservée aux catholiques. Voilà une restriction que Minnie n'a pas mentionnée précédemment, mais cela confirme que seule Rosemary Woodhouse intéresse les satanistes. Il apparaît une nouvelle fois que leur but est bel et bien blasphématoire ; la lignée spirituelle du Christ doit être pervertie pour assurer la réussite de la conception et de la naissance.

Guy ôte l'alliance de Rosemary, mettant symboliquement un terme à leur mariage mais devenant aussi une sorte d'anti-garçon d'honneur ; Hutch fait son apparition pour annoncer l'imminence d'un typhon (*hutch* signifie « clapier », et qu'est-ce qu'un clapier sinon un abri pour lapins ?). Durant la copulation, Guy se transforme en diable, et le rêve s'achève par une vision de Terry qui apparaît comme la victime d'un sacrifice plutôt que comme une épouse rejetée par Satan.

Sous une plume moins habile, une scène onirique comme celle-ci aurait pu être barbante et didactique ; mais Levin l'exécute avec panache, la troussant en cinq pages à peine.

Le principal ressort d'*Un bébé pour Rosemary* n'est cependant pas son symbolisme religieux mais son traitement de la paranoïa urbaine. Le conflit opposant Rosemary Reilly et Rosemary Woodhouse enrichit l'intrigue, mais si ce livre est authentiquement horrifiant – et telle est mon opinion –, c'est grâce au talent avec lequel Levin joue de cette sensation innée de paranoïa.

L'horreur est une question de points de pression, et la paranoïa n'est-elle pas une des principales origines de notre vulnérabilité ? *Un bébé pour Rosemary* ressemble de bien des façons à la version macabre d'un film de Woody Allen, et la dichotomie Woodhouse-Reilly a également son importance dans ce contexte. En plus d'être une pensionnaire catholique dissimulée sous un vernis agnostique, Rosemary est aussi une fille de la campagne sous ses apparences de femme citadine... et comme le dit un dicton américain, on peut faire sortir la fille de la campagne mais on ne peut pas faire sortir la campagne de la fille.

Quelqu'un – et du diable si je me souviens qui – a dit que la paranoïa était la forme la plus achevée de l'acuité mentale. À sa façon un peu dingue, l'histoire de Rosemary donne une démonstration irréfutable de ce précepte. Le lecteur est gagné par la paranoïa bien avant elle (voir la scène où Minnie lambine pour faire la vaisselle afin

que Roman puisse s'entretenir avec Guy – ou plutôt lui servir son boniment – dans la pièce voisine), mais elle rattrape son retard après sa rencontre avec le diable et sa fécondation. Lorsqu'elle se réveille le lendemain matin, elle découvre que son corps est couvert d'égratignures – comme si elle avait reçu des coups de griffes. « Ne crie pas, dit Guy en lui montrant ses ongles. Ça y est, je viens de les limer. »

Minnie et Roman entament alors une campagne de séduction afin de convaincre Rosemary d'utiliser les services de leur obstétricien – le célèbre Abe Sapirstein – plutôt que de se fier au jeunot qu'elle consulte. Nous avons envie de lui dire : *Ne fais pas ça, Rosemary, il fait partie de la bande.*

La psychiatrie moderne nous enseigne qu'il n'y a aucune différence entre un paranoïaque schizophrène et nous-mêmes, sauf que nous réussissons d'ordinaire à contrôler nos soupçons les plus fous alors que l'aliéné mental donne libre cours aux siens ; un roman comme *Un bébé pour Rosemary*, ou encore *L'Invasion des profanateurs* de Jack Finney, semble confirmer cette idée. Nous avons considéré l'histoire d'horreur comme une forme littéraire tirant ses effets de la terreur que nous inspire tout ce qui s'écarte de la norme ; nous l'avons considérée comme un territoire tabou dans lequel nous pénétrons avec la peur au ventre, et aussi comme une force dionysiaque qui risque d'envahir par surprise notre *statu quo* apollinien si confortable. Peut-être que le sujet de toutes les histoires d'horreur est en fait le désordre et la peur du changement, et *Un bébé pour Rosemary* nous donne l'impression que tout est sur le point de s'altérer autour de nous – nous ne voyons pas tous les changements qui nous menacent, mais nous parvenons néanmoins à les sentir. L'angoisse que nous ressentons pour Rosemary vient du fait qu'elle nous paraît être la seule personne normale dans une ville peuplée de fous dangereux.

Avant d'avoir lu la moitié du roman de Levin, nous soupçonnons *tout le monde* – et neuf fois sur dix, il s'avère que nous avons raison. L'histoire de Rosemary nous permet de lâcher la bride à notre paranoïa et de voir se réaliser nos pires cauchemars. Lorsque j'ai lu ce livre pour la première fois, je soupçonnais même le Dr Hill, le jeune et aimable obstétricien que Rosemary délaisse au profit du Dr Sapirstein. Hill n'est pas un sataniste, bien sûr... mais il jette Rosemary dans les bras des satanistes lorsqu'elle vient implorer sa protection.

Si les romans d'horreur servent de catharsis à nos terreurs quotidiennes, alors *Un bébé pour Rosemary* reflète et exploite la paranoïa urbaine qu'éprouve tout citoyen d'une grande ville. Dans ce bouquin, il n'existe aucun voisin aimable, et les pires spéculations que vous avez pu entretenir au sujet de la vieille dame de l'appartement 9 B se voient confirmées de façon éclatante. Le vrai triomphe de ce livre, c'est qu'il nous permet d'être fous pendant que nous le lisons.

De la paranoïa des villes à la paranoïa des campagnes : *L'Invasion des profanateurs* de Jack Finney^{*11}. Voici ce que Finney⁸⁹ lui-même nous dit de son livre, qui fut publié chez Dell en 1955 :

« J'ai écrit ce livre au début des années 1950 et je ne m'en souviens plus guère aujourd'hui. Je me rappelle seulement que j'avais envie de raconter une série d'événements étranges se déroulant dans une petite ville ; quelque chose d'inexplicable. Tout devait commencer par un chien qui se faisait écraser par une voiture, et on découvrait alors qu'une partie du squelette de ce chien était en acier ; le métal et l'os étaient inextricablement mêlés, si bien qu'il était clair que l'acier avait poussé avec le squelette. Mais cette idée ne semblait déboucher sur rien. [...] Je me rappelle avoir écrit un premier chapitre – plus ou moins tel qu'il est paru, si mes souvenirs sont bons – où des gens se plaignaient qu'un de leurs proches était en fait un imposteur. Mais je ne savais pas non plus où cette idée allait me conduire. Et pendant que je cherchais à bricoler une histoire satisfaisante, j'ai eu vent d'une théorie scientifique selon laquelle la pression lumineuse pouvait propulser des objets dans l'espace, lesdits objets étant susceptibles d'abriter une forme de vie dormante [...] et voilà comment tout a commencé.

« Je n'ai jamais été satisfait de la façon dont j'expliquais le mimétisme de ces envahisseurs végétaux ; cela me semblait et me semble toujours faible, mais je n'ai pas pu trouver mieux.

« J'ai lu quantité de théories sur le "sens caché" de ce récit, et cela m'a toujours amusé, car il n'y a aucun sens caché là-dedans ; je voulais simplement écrire une histoire, rien de plus. La première adaptation cinématographique⁹⁰ était remarquablement fidèle, exception faite de cette fin stupide ; les responsables de cette adaptation prétendaient cependant avoir voulu faire passer un message, et cela m'a tout autant amusé. Si message il y a, je n'en suis pas conscient, et comme ils ont collé à l'intrigue de mon livre, je me demande bien comment ce message a pu s'insinuer dans leur film. Et chaque fois qu'on m'a expliqué la teneur dudit message, elle m'a toujours paru un peu simpliste. Je trouve risible qu'on puisse écrire un livre à seule fin d'affirmer que l'individualisme est chose précieuse, qu'il n'est pas bon

pour nous de nous ressembler les uns aux autres. »

Et pourtant, Jack Finney a écrit quantité de romans et de nouvelles autour de la valeur de l'individualisme et des dangers du conformisme à tout crin.

Les commentaires qu'il fait (dans une lettre qu'il m'a adressée le 24 décembre 1979) sur *L'Invasion des profanateurs de sépultures* de Don Siegel m'ont également arraché un sourire. Ainsi que le prouvent Pauline Kael, Penelope Gilliatt et nombre de leurs confrères, les critiques cinématographiques de renom sont des gens dénués de sens de l'humour et susceptibles de percevoir des significations profondes dans les choses les plus simples (« Dans *Furie*⁹¹, déclare Pauline Kael le plus sérieusement du monde, Brian De Palma a trouvé le cœur vulgaire de l'Amérique ») – on a l'impression que ces critiques se sentent obligés de faire en permanence la démonstration de leur intelligence, un peu comme des adolescents cherchant à prouver leur virilité... peut-être surtout pour leur propre bénéfice. Sans doute est-ce parce qu'ils travaillent sur une forme d'expression artistique utilisant uniquement l'image et la parole ; ils savent que, si une éducation scolaire est nécessaire pour comprendre et apprécier toutes les facettes d'un livre, même si ce livre est aussi accessible que *L'Invasion des profanateurs*, n'importe quel illettré peut entrer dans un cinéma pour y trouver le cœur vulgaire de l'Amérique. Les films ne sont que des livres d'images qui parlent, et la nature de leur travail semble doter les critiques de renom d'un solide complexe d'infériorité. Les cinéastes eux-mêmes se rendent parfois complices de cette grotesque comédie intellectuelle, et j'ai applaudi Sam Peckinpah des deux mains le jour où, alors qu'un critique lui demandait *pourquoi* il avait tourné un film aussi violent que *La Horde sauvage*⁹², il lui a tout simplement répondu : « J'aime bien les combats au revolver. » Et peut-être ne s'agit-il que d'une rumeur apocryphe, mais si c'est pas vrai, ça mériterait de l'être.

Et dans le cas de *L'Invasion des profanateurs de sépultures* de Don Siegel, les critiques ont essayé d'avoir le beurre et l'argent du beurre. Ils ont commencé par dire que le livre et le film étaient des allégories sur la chasse aux sorcières déclenchée par les agissements de McCarthy. Puis Siegel a déclaré que le sujet de son film était en fait la menace rouge. Il n'est pas allé jusqu'à dire qu'il y avait un communiste derrière chaque buisson, mais il ne fait aucun doute que Siegel était persuadé d'avoir fait un film sur la cinquième colonne. Le

comble de la paranoïa, pourrions-nous dire : ils sont parmi nous et *ils nous ressemblent comme deux gouttes d'eau !*

Tout bien considéré, c'est le point de vue de Finney qui semble le plus sensé ; *L'Invasion des profanateurs* est tout simplement un bon bouquin, un bouquin à lire et à savourer pour ses qualités intrinsèques. Durant les vingt-cinq ans qui ont suivi sa publication (une version plus courte était parue dans *Collier's*, un de ces bons vieux magazines qui ont disparu des kiosques pour laisser la place à des périodiques intellectuels comme *Penthouse*, *Screw* et *Big Butts*), il a presque toujours été disponible en librairie. Son histoire éditoriale a atteint son nadir avec le roman-photo publié lors de la sortie du *remake* de Philip Kaufman⁹³ ; s'il existe un concept d'édition plus lamentable que le roman-photo, j'ai peine à en imaginer la nature. Je préférerais que mes gosses lisent des romans porno plutôt qu'une de ces merdes.

Quant au zénith de son histoire éditoriale, ce fut sans conteste l'édition Gregg Press⁹⁴ de 1976. Gregg Press est une petite maison qui a réédité sous forme de livres reliés une cinquantaine d'ouvrages de science-fiction et de fantastique – romans, recueils de nouvelles et anthologies – qui n'étaient sortis qu'en format de poche. Les directeurs littéraires de Gregg Press (David Hartwell⁹⁵ et L. W. Currey⁹⁶) font preuve d'un grand discernement dans leurs choix, et tout amateur de science-fiction digne de ce nom – qui se double pour l'occasion d'un amateur de beaux livres – a dans sa bibliothèque au moins l'un de ces volumes verts au dos frappé de rouge et d'or.

Oh ! mon Dieu, encore une digression. Enfin, peu importe ; ce que je voulais dire, je crois bien, c'est que Finney a à la fois raison et tort quand il affirme que *L'Invasion des profanateurs* n'est qu'une histoire, et rien de plus. Ce que je crois profondément, et depuis longtemps, c'est que l'histoire prime sur toute autre considération en matière de fiction ; l'histoire *définit* la fiction, et tout le reste – le thème, l'ambiance, le ton, les symboles, le style, même la psychologie des personnages – est secondaire. Certains critiques sont d'une opinion diamétralement opposée à la mienne, et je crois qu'ils se sentiraient beaucoup plus à l'aise si *Moby Dick* était une thèse de doctorat sur les cétacés plutôt que le récit du dernier voyage du *Pequod*. Plusieurs millions d'étudiants en lettres ont réduit ce roman à l'état de thèse, mais l'histoire est restée intacte – « Voici ce qui arriva à Ishmael. » La

même remarque s'applique à des œuvres comme *Macbeth*, *La Reine des fées*⁹⁷, *Orgueil et Préjugés*⁹⁸, *Jude l'obscur*, *Gatsby le magnifique*... et *L'Invasion des profanateurs* de Jack Finney. Et, Dieu merci, il arrive un moment où l'histoire devient irréductible, mystérieuse, imperméable à l'analyse. Même si vous fouillez toutes les bibliothèques universitaires d'Amérique, vous ne trouverez jamais de thèse intitulée *Les Éléments narratifs du Moby Dick de Melville*. Et si vous en trouvez une dans ce genre, envoyez-la-moi. Je la mangerai. Avec du ketchup.

Tout ceci est bel et bon. Et pourtant, je pense que Finney tomberait d'accord avec moi pour dire que les valeurs narratives sont déterminées par l'esprit humain qui leur sert de filtre et que l'esprit d'un écrivain est un produit de son milieu autant que de sa personnalité. C'est l'existence de ce filtre qui sert de banquet à cette foule de thésards, et n'allez pas croire pour autant que je conteste leurs diplômes – Dieu sait que, durant ma période universitaire, j'ai remué moi-même assez de merde pour fournir de l'engrais à la moitié du Texas –, mais la majorité des étudiants en lettres de ce pays passent leur temps à découper des steaks et des rôtis invisibles... quand ils ne s'échangent pas les habits neufs du grand-duc dans le cadre de la plus grande brocante intellectuelle de tous les temps.

Quoi qu'il en soit, le roman qui nous intéresse est un roman de Jack Finney, et ce simple fait nous permet déjà de faire quelques observations. Premièrement, nous savons qu'il est fondé sur une réalité absolue – une réalité prosaïque et même presque banale, du moins au début. Quand nous rencontrons le Dr Miles Bennell, le héros de ce livre (et je pense que Finney soulèverait une objection si j'employais le terme plus formel de *protagoniste*... ce dont je m'abstiendrai par conséquent), il fait sortir de son cabinet son dernier patient de la journée ; un pouce foulé. Entre alors Becky Driscoll – et peut-on imaginer un nom plus américain ? –, qui apporte avec elle la première note discordante : sa cousine Wilma a acquis l'étrange conviction que son oncle Ira n'est plus son oncle Ira. Mais cette note est des plus ténues, à peine audible au sein de la mélodie champêtre que Finney interprète de façon magistrale durant les premiers chapitres... et son livre est sans doute la meilleure description jamais écrite de la vie dans une petite ville américaine des années 1950.

La mélodie dont Finney nous gratifie dans ces premiers chapitres est si discrète et si plaisante qu'elle deviendrait insipide chez un

écrivain moins doué : c'est une mélodie douce, agréable, séduisante. Autant de mots que Finney emploie à profusion ; dans la bonne ville de Mill Valley, nous dit-il, il n'y a rien d'extraordinaire, rien de dément, rien d'horrible, rien d'ennuyeux. C'est une ville agréable. Aucun de ses citoyens ne semble être victime de cette vieille malédiction chinoise : « Puissiez-vous vivre en des temps intéressants. »

« Pour la première fois depuis longtemps, je pus vraiment regarder son visage. Il n'avait pas changé, toujours aussi séduisant... », songe Miles en contemplant Becky. Et, quelques pages plus loin : « Il faisait bon dehors, aux alentours de trente degrés, et la luminosité était excellente ; [...] le soleil n'était pas encore couché. »

La cousine Wilma est elle aussi bien sympathique, quoique du genre quelconque. Miles est d'avis qu'elle aurait fait une bonne épouse et une bonne mère de famille, mais elle ne s'est jamais mariée. « Ainsi va la vie », songe Miles avec philosophie, sans se rendre compte qu'il profère là un lieu commun. Il nous dit qu'il ne la croit pas du genre à avoir des troubles mentaux, « mais on ne sait jamais ».

Ça ne devrait pas marcher, et pourtant ça marche ; nous sentons que Miles a dépassé les conventions de la narration à la première personne pour s'adresser directement à nous, tout comme il nous semblait que Tom Sawyer s'adressait directement à nous dans le roman de Mark Twain... et Mill Valley, telle que nous la présente Finney, est exactement le genre de ville où nous nous attendrions à voir Tom en train de peindre sa barrière en blanc (mais Huck ne traînerait pas dans les parages, il ne dormirait pas dans sa porcherie ; pas à Mill Valley).

L'Invasion des profanateurs est le seul des livres de Finney à pouvoir être qualifié de roman d'horreur, mais Mill Valley – une ville « agréable » comme les aime Finney – est le cadre idéal pour un récit de ce type. Peut-être que Finney n'avait besoin d'écrire qu'un seul roman d'horreur ; ça lui a suffi pour construire le moule où s'est coulé ce que nous appelons « le roman d'horreur moderne ». Si un tel genre existe bien, il ne fait aucun doute que Finney est un de ses créateurs. J'ai évoqué un peu plus haut l'idée de discordance, et c'est à mon avis un terme qui définit la méthode de Finney dans l'écriture de ce roman ; une note discordante, puis deux, puis un bouquet, puis un déluge. Et la mélodie de l'horreur finit par étouffer celle du bonheur.

Mais Finney comprend parfaitement qu'il n'y a pas d'horreur sans beauté ; pas de discordance sans mélodie ; pas de méchanceté sans gentillesse.

On ne trouvera pas les plaines de Leng⁹⁹ dans ce livre ; pas plus qu'on n'y visitera de ruines souterraines et cyclopéennes ; on n'y apercevra pas non plus de monstres rampant dans les couloirs du métro. À peu près en même temps que Finney écrivait *L'Invasion des profanateurs*, Richard Matheson écrivait sa nouvelle classique intitulée *Journal d'un monstre*¹⁰⁰, un texte qui commence par ces mots : « Aujourd'hui maman m'a appelé monstre. Tu es un monstre elle a dit. » À eux deux, ces écrivains ont entamé la rupture avec le fantastique lovecraftien qui exerçait depuis vingt ans une influence sans partage sur les écrivains d'horreur américains. La nouvelle de Matheson fut publiée bien avant la disparition de *Weird Tales* ; le roman de Finney sortit en librairie l'année qui la suivit. Bien que Matheson ait publié deux de ses premiers textes dans *Weird Tales*, ni lui ni Finney ne sont associés au plus grand des magazines de fantastique et d'horreur américains ; ils annoncent l'émergence d'une nouvelle race de fantastiqueurs américains, tout comme, durant les années 1977-1980, l'apparition en Angleterre de Ramsey Campbell¹⁰¹ et de Robert Aickman¹⁰² a peut-être représenté une nouvelle évolution du genre^{*12}.

J'ai déjà fait remarquer que *Le Troisième Sous-Sol*¹⁰³ de Jack Finney était antérieur à *La Quatrième Dimension* de Rod Serling ; de la même façon, la Mill Valley de Finney annonce toute une série de petites villes fictives telles que la Milburn¹⁰⁴ de Peter Straub, la Cornwall Coombe¹⁰⁵ de Thomas Tryon et ma propre Salem's Lot¹⁰⁶. On discerne même l'influence de Finney dans *L'Exorciste* de Blatty, où le caractère horrible des événements est encore accentué par le décor que fournit Georgetown, une banlieue à la fois paisible, riche, gracieuse... et agréable.

Finney se concentre sur la couture entre la réalité prosaïque de sa petite ville si vraisemblable et le fantastique pur de ces cosses venues de l'espace. C'est une couture si finement ouvragée que, lorsque nous passons du réel à l'imaginaire, c'est à peine si nous le remarquons. C'est là une réussite majeure, et à l'instar d'un tour de passe-passe effectué par un prestidigitateur accompli, ça a l'air si facile qu'on est tenté de croire que c'est à la portée du premier venu. Mais si on voit le

tour de passe-passe, on ne voit pas les longues heures de travail qui ont été nécessaires à son exécution.

Nous avons brièvement évoqué la paranoïa à propos d'*Un bébé pour Rosemary* ; dans *L'Invasion des profanateurs*, la paranoïa est totale, absolue. Partant du principe que nous sommes tous des paranoïaques en puissance – il nous est arrivé à tous de jeter un coup d'œil à notre braguette lors d'une réception pour nous assurer que ce n'était pas nous qui venions de déclencher l'hilarité générale –, Finney exploite délibérément ce trait de caractère pour manipuler nos émotions en faveur de Miles, de Becky et de leurs amis les Belicec.

Prenons le cas de Wilma : elle est incapable de nous prouver que son oncle Ira n'est plus son oncle Ira, mais nous sommes néanmoins impressionnés par sa conviction, ainsi que par une sorte d'angoisse diffuse, aussi redoutable qu'une migraine carabinée. Voici un délire paranoïaque aussi parfaitement rendu que dans un roman de Paul Bowles¹⁰⁷ ou dans une histoire extraordinaire de Joyce Carol Oates¹⁰⁸ :

« Wilma tourna vers moi son visage rond et rouge comme une pomme, qui se creusait de rides d'anxiété ; ses yeux me fixaient avec intensité. Elle souffla : “J'ai attendu jusqu'à aujourd'hui, jusqu'à ce qu'il aille chez le coiffeur. Il a fini par y aller.” À nouveau elle se pencha vers moi, les yeux écarquillés, la voix à peine audible. “Il y a une petite cicatrice sur la nuque d'Ira ; un furoncle que votre père avait incisé. Quand ses cheveux sont longs, on ne peut pas voir cette cicatrice. Mais quand il s'est fait rafraîchir, on la voit. Eh bien, aujourd'hui – j'attendais ce moment ! – il s'est fait couper les cheveux...”

Intéressé soudain, je me redressai. “La cicatrice a *disparu* ? Vous voulez dire que...”

– Non ! lança-t-elle avec une sorte d'indignation. Elle est à sa place... la cicatrice ! Tout comme celle d'oncle Ira¹⁰⁹ !” »

Finney nous fait comprendre ici que nous nous trouvons dans un univers totalement subjectif... et totalement paranoïaque. Évidemment, nous croyons cette brave Wilma, même en l'absence de toute preuve ; d'ailleurs, le titre du bouquin suffit à nous informer que les « profanateurs » sont parmi nous.

En nous incitant à nous ranger dès le début dans le camp de

Wilma, Finney fait de nous des équivalents de saint Jean-Baptiste prêchant dans le désert. On comprend aisément pourquoi son livre a été récupéré par ceux qui, durant les années 1950, étaient persuadés de l'existence d'une conspiration communiste ou d'une conspiration fasciste ayant pris l'anticommunisme pour alibi. Car, dans tous les cas, le sujet de ce livre imprégné de paranoïa est bien la conspiration... en d'autres termes, c'est le genre de bouquin que les excités de tous bords ont vite fait de qualifier d'allégorie politique.

J'ai cité un peu plus haut cet aphorisme selon lequel la paranoïa était la forme la plus achevée de l'acuité mentale. Nous pourrions ajouter que la paranoïa est l'ultime défense de l'esprit surmené. Nombre de grands écrivains du ^{xx}e siècle, des gens aussi divers que Bertolt Brecht, Jean-Paul Sartre, Edward Albee¹¹⁰, Thomas Hardy et même F. Scott Fitzgerald, ont avancé l'hypothèse selon laquelle nous vivons désormais dans un monde de type existentiel, un genre d'asile d'aliénés où les choses arrivent sans rime ni raison. DIEU EST-IL MORT ? demande la couverture de *Time* que Rosemary Woodhouse aperçoit dans la salle d'attente de son obstétricien sataniste. Dans un tel monde, il est parfaitement crédible qu'un demeuré mental ait pu s'installer au dernier étage d'un immeuble peu fréquenté, vêtu d'un tee-shirt Hanes, grignotant du poulet et attendant d'assassiner le président des États-Unis avec un fusil acheté par correspondance ; il est parfaitement possible que, quelques années plus tard, un autre demeuré mental se soit posté dans les cuisines d'un hôtel pour faire subir le même sort au frère cadet de ce défunt président ; il est parfaitement compréhensible que des braves gars venus de l'Iowa, de la Californie ou du Delaware aient profité de leur séjour au Viêt-nam pour se constituer une collection d'oreilles, parfois extrêmement petites ; et il n'est guère surprenant que le monde se dirige tout droit vers la guerre totale à cause des sermons d'un saint homme musulman octogénaire qui est probablement incapable de se rappeler le soir ce qu'il a mangé le matin.

Notre cerveau arrive à accepter ces faits si nous supposons que Dieu est parti en vacances, voire a passé l'arme à gauche. Notre cerveau les accepte, mais nos émotions, notre esprit, et surtout notre amour de l'ordre – autant d'éléments essentiels dans la composition de l'être humain – se rebellent. Si nous suggérons qu'il n'y avait aucune raison pour que six millions de juifs périssent dans les camps de la

mort, aucune raison pour que des poètes se fassent tabasser, des vieilles femmes se fassent violer, des enfants se fassent transformer en pains de savon, que c'est arrivé, voilà tout, que personne n'était responsable – le contrôle des événements nous a un peu échappé, ha-ha, excusez-nous –, alors l'esprit commence à vaciller.

J'ai été le témoin d'un tel cataclysme durant les années 1960, au plus fort du conflit des générations qui avait débuté par l'intervention américaine au Viêt-nam et avait fini par englober des revendications telles que la liberté universitaire, le droit de vote à dix-huit ans et la responsabilisation de l'industrie en matière de pollution.

À l'époque, je me trouvais à l'université du Maine, et bien que je sois entré en fac avec des opinions trop conservatrices pour devenir un gauchiste pur et dur, ma vision du monde s'était altérée dès 1968, après que je me fus posé certaines questions fondamentales. Le héros du *Voyage de Simon Morley*¹¹¹, un autre roman de Jack Finney, l'exprime mieux que je ne pourrais le faire :

« Je suis [...] un homme bien ordinaire ; comme les autres, j'ai gardé de mon enfance le sentiment que ceux qui nous dirigent sont mieux informés que leurs concitoyens, que leur jugement est supérieur au nôtre ; en un mot, qu'ils sont plus intelligents que nous, simples mortels. Il a fallu le Viêt-nam pour que je comprenne enfin : les décisions majeures émanaient parfois d'hommes qui n'étaient ni plus intelligents ni mieux informés que nous, simples mortels¹¹²... »

Pour moi, ce fut là une découverte bouleversante – une découverte que j'ai peut-être commencé à faire au Stratford Theater, le jour où un gérant de cinéma tétanisé nous a annoncé, à mes contemporains et à moi-même, que les Russes avaient mis en orbite un satellite spatial.

Mais il me fut malgré tout impossible d'adhérer au mouvement de paranoïa galopante qui avait envahi le pays au cours des quatre dernières années de cette décennie. En 1968, durant mon avant-dernière année de fac, quatre Black Panthers de Boston sont venus s'adresser aux étudiants (dans le cadre d'une série de conférences où les intervenants étaient extérieurs à l'université) afin de leur démontrer que l'*establishment* industriel américain, sous la houlette des Rockefeller et d'AT&T, était responsable de l'émergence d'un État néofasciste, de la poursuite de la guerre du Viêt-nam qui était bonne pour

leurs affaires et du climat virulent de racisme, de sexisme et d'étatisme qui régnait sur le pays. Johnson était leur marionnette ; *idem* pour Humphrey et Nixon ; comme le diraient les Who dans une de leurs chansons : « Voici le nouveau boss, c'est le même que l'ancien » ; une seule solution, la révolution. Les quatre conférenciers ont conclu en nous rappelant le slogan des Black Panthers : « Le pouvoir est au bout du fusil », et en nous adjurant de ne pas oublier Fred Hampton.

Bon, je ne pensais pas, à l'époque, et je ne pense toujours pas aujourd'hui que les Rockefeller et AT&T étaient innocents comme l'agneau qui vient de naître ; je pensais et pense encore que des entreprises telles que Sikorsky, Douglas Aircraft, Dow Chemical et même la Bank of America étaient plus ou moins persuadées que la guerre était bonne pour leurs affaires (mais n'investissez surtout pas votre fils là-dedans tant que vous pouvez manipuler la conscription ; si possible, transformez en chair à canon les nègres, les Latinos et les pauvres Blancs des Appalaches, mais pas nos fils, oh non, pas *nos* fils !) ; je pensais et pense encore que la mort de Fred Hampton était un cas typique de brutalité policière. Mais ces Black Panthers suggéraient l'existence d'une conspiration à l'échelle nationale qui était tout bonnement risible... sauf qu'aucun de leurs auditeurs ne riait. Une fois la conférence achevée, lesdits auditeurs se sont mis à poser des questions précises et angoissées sur le mode de fonctionnement de cette conspiration, ses échelons supérieurs, sa chaîne de commandement, etc.

Finalement, je me suis levé et j'ai dit quelque chose du genre : « Cherchez-vous vraiment à nous faire croire qu'il existe dans ce pays une véritable société secrète fasciste ? Que ses membres – le président de General Motors, celui d'Exxon, plus David et Nelson Rockefeller – se réunissent parfois dans un abri antiatomique creusé sous le désert de sel de Bonneville afin de déterminer la meilleure méthode pour enrôler encore plus de Noirs et prolonger encore plus la guerre en Asie du Sud-Est ? » J'étais sur le point de suggérer que ces conspirateurs se rendaient peut-être dans leur forteresse souterraine à bord de soucoupes volantes – ce qui expliquerait à la fois la guerre du Viêt-nam et la recrudescence des observations d'OVNI – lorsque mes condisciples m'ont prié sans ménagement de me rasseoir et de la boucler. Ce que je me suis empressé de faire, le rouge aux joues, conscient de ce que devaient éprouver les dingues qui s'adressent à la

foule le dimanche après-midi à Hyde Park. Ce n'était pas une sensation agréable.

Le Black Panther qui prit alors la parole ne répondit pas à ma question (qui n'en était pas vraiment une, soyons honnête) ; il se contenta de me dire à voix basse : « T'as vraiment eu une surprise, pas vrai, mec ? » Hilarité générale et applaudissements nourris.

J'avais bien eu une surprise – une surprise sacrément mauvaise. Mais j'étais néanmoins convaincu d'une chose : les représentants de ma génération, complètement déboussolés par les années 1960, cette période où se mêlaient inextricablement le plaisir et la terreur, et où la musique douce des Kingsmen chantant *Louie, Louie* avait laissé la place à la musique pop des Jefferson Airplane, n'avaient pas pu supporter cette transition brutale sans se dire que quelqu'un – ne serait-ce que Nelson Rockefeller – tirait les ficelles en coulisses.

Depuis le début de ce livre, je me suis efforcé de suggérer que l'horreur est de bien des façons une expérience optimiste et positive ; que c'est bien souvent grâce à elle que l'esprit tente de résoudre des problèmes qui ne sont pas forcément surnaturels mais sont quand même bien réels. La paranoïa est peut-être l'ultime bastion de cette forme d'optimisme – c'est l'esprit qui s'écrie : « Il se passe forcément *quelque chose* de rationnel et de compréhensible ! Ces choses-là *n'arrivent pas toutes seules !* »

Si bien qu'une tache sur une photo nous persuade qu'un deuxième tireur était planqué sur un talus à Dallas ; nous affirmons que James Earl Ray¹¹³ était payé par certains hommes d'affaires du Sud, voire à la solde de la CIA ; nous négligeons le fait que les intérêts des industriels américains sont complexes et bien souvent contradictoires, et nous suggérons que notre intervention sincère mais stupide en Asie du Sud-Est avait pour origine une conspiration du complexe militaro-industriel ; ou encore, comme l'insinuent des affiches aussi mal écrites que mal imprimées qui ont récemment fleuri sur les murs de New York, que l'ayatollah Khomeyni n'est qu'une marionnette de – vous l'aviez deviné – David Rockefeller. Notre capacité d'invention si fertile nous pousse à penser que le capitaine Mantell n'a pas été tué par le manque d'oxygène ce beau jour de 1947 alors qu'il pourchassait un reflet de Vénus dans le ciel ; non, il pourchassait un astronef extraterrestre qui a détruit son avion avec un rayon de la mort.

Je ne voudrais pas vous donner l'impression que je souhaite vous

inciter à rire avec moi de tous ces phénomènes ; bien au contraire. Ce ne sont pas là des lubies de déments mais des opinions entretenues par des hommes et des femmes sains d'esprit tentant désespérément, non pas de préserver le *statu quo*, mais tout simplement de le retrouver. Et quand Wilma, la cousine de Becky Driscoll, affirme que son oncle Ira n'est pas son oncle Ira, nous la croyons instinctivement et sans délai. Car dans le cas contraire, nous avons devant nous une vieille fille en train de perdre les pédales dans une petite ville californienne. Et cette possibilité n'est guère séduisante ; dans un monde sain d'esprit, les braves dames comme Wilma ne sont pas censées devenir dingues. Ce n'est pas convenable. Cette possibilité nous fait entrevoir un chaos bien plus terrifiant que ne pourrait l'être son hypothèse à propos de l'oncle Ira. Nous la croyons, parce que, en la croyant, nous réaffirmons sa santé mentale. Nous la croyons parce que... parce que... *parce qu'il se passe quelque chose* ! Tous ces délires paranoïaques ne sont pas vraiment des délires. Nous avons raison, et la cousine Wilma aussi ; c'est le *monde* qui est devenu fou. C'est une idée grave, je vous l'accorde, mais nous avons tenu le coup en découvrant le monstre de trente mètres de haut imaginé par Bill Nolan¹¹⁴, et nous tiendrons encore le coup cette fois-ci, à condition de garder les pieds sur terre. Bob Dylan s'adresse à l'existentialiste qui sommeille en chacun de nous lorsqu'il nous dit : « Il se passe quelque chose ici/Mais vous ne savez pas ce que c'est/N'est-ce pas, Mr Jones¹¹⁵ ? » Finney – par l'entremise de Miles Bennell – nous prend par le bras et nous dit qu'il sait parfaitement ce qui se passe ici ; ce sont ces saletés de cosses venues de l'espace ! Ce sont *elles*, les responsables !

La trame tissée par Finney reproduit tous les motifs classiques de la paranoïa, et c'est un véritable plaisir de les contempler. Alors que Miles et Becky se rendent au cinéma, Jack Belicec, un écrivain ami de Miles, demande à celui-ci de venir jeter un coup d'œil à un truc qu'il a trouvé dans sa cave. Le truc en question se révèle être le corps d'un homme nu allongé sur une table de billard, un corps que Miles, Becky, Jack et sa femme Theodora s'accordent à trouver incomplètement formé – pas tout à fait achevé. C'est une cosse, bien entendu, et la forme qu'elle est destinée à prendre est celle de Jack. Nous ne tardons pas à avoir la preuve qu'il se passe quelque chose de terriblement anormal :

« Becky ne put retenir une exclamation lorsque nous vîmes les empreintes [digitales], et il y avait de quoi. Car c'est une chose que de faire des spéculations au sujet d'un être qui n'a jamais vécu, une ébauche, mais c'en est une autre toute différente, qui résonne dans les profondeurs primitives de l'inconscient, que d'en avoir la preuve. Il n'y avait pas d'empreintes digitales ; il n'y avait que des cercles totalement noirs et lisses. »

Nos quatre héros – désormais avertis de la conspiration – décident de ne pas prévenir la police mais plutôt d'observer l'évolution des cosses. Miles ramène Becky chez elle, puis regagne son domicile, laissant les Belicec monter la garde près de la chose allongée sur la table de billard. Mais Theodora Belicec finit par craquer durant la nuit, et son mari et elle viennent frapper à la porte de Miles. Celui-ci appelle Mannie Kaufman, un psychiatre de ses amis (un psy ? voilà qui éveille aussitôt nos soupçons ; ce n'est pas d'un psy qu'on a besoin, crions-nous mentalement à Miles ; alerte donc l'armée !), et lui demande de tenir compagnie aux Belicec pendant qu'il va chercher Becky... laquelle lui a avoué un peu plus tôt qu'elle avait l'impression que son père n'était plus son père.

Arrivé chez les Driscoll, Miles descend au sous-sol et découvre en bas d'une armoire une créature informe sur le point de devenir une pseudo-Becky. Finney décrit de façon brillante la nature de ce processus mimétique. Il le compare à l'impression d'une médaille, au développement d'une photographie, et il évoque plus tard des poupées sud-américaines ressemblant à leurs modèles de façon troublante. Mais nous sommes à présent dans un tel état d'anxiété que ce qui nous impressionne le plus, c'est la sournoiserie avec laquelle cette créature a été planquée dans un coin sombre, au fond de la cave, où elle attend son heure.

Becky a été droguée par son « père », et il s'ensuit une scène hautement romantique où Miles l'enlève de sa maison et la porte dans ses bras au cœur de la petite ville endormie ; on n'a aucune peine à imaginer la soie légère de sa chemise de nuit luisant doucement au clair de lune.

Et tout ça pour quoi ? Lorsque Mannie Kaufman arrive chez Miles, tout le monde retourne chez les Belicec pour examiner la chose dans la cave :

« Le corps avait disparu. Sous la lumière crue, il y avait le tapis de feutre vert, et sur cette prairie artificielle, sauf le long des bandes et dans les angles, on voyait une espèce de duvet grisâtre, semblable à un tas de poussière qui serait tombé des poutres apparentes.

La bouche grande ouverte, Jack contempla le billard un bon moment. Puis il se tourna vers Mannie et lui lança avec une sorte de colère : “Il était là, sur le billard, Mannie ! Il y *était* !”

Mannie eut un bref sourire. “Je vous crois, Jack...” »

Mais nous savons que les psys disent toujours la même chose... juste avant d'appeler les types en blouse blanche. Nous *savons* que cette poussière n'est pas tombée des poutres apparentes ; la créature s'est désagrégée, voilà tout. Mais personne d'autre ne le sait, et Jack en est bientôt réduit à proférer l'ultime supplique du paranoïaque : « Vous devez me croire, docteur ! »

Si les citoyens de Mill Valley sont de plus en plus nombreux à croire que leurs proches ne sont plus leurs proches, explique Mannie Kaufman, c'est parce qu'ils sont victimes d'une forme bénigne d'hystérie collective, le genre de phénomène qui est peut-être à l'origine de l'affaire des sorcières de Salem, du suicide collectif de Guyana, voire de la danse de Saint-Guy. Mais on sent derrière cette explication toute rationnelle le spectre hideux de l'existentialisme. Ces choses-là arrivent, suggère-t-il, parce qu'elles doivent arriver. La situation finit tôt ou tard par s'arranger.

Et c'est effectivement ce qui se passe. Mrs Seeley, qui croyait que son mari n'était plus son mari, vient dire à Miles que tout va bien désormais. *Idem* pour les étudiantes qui étaient terrifiées par leur professeur d'anglais. Et *idem* pour la cousine Wilma, qui téléphone à Miles pour lui dire à quel point elle est gênée d'avoir fait un tel foin ; *évidemment* que l'oncle Ira est bien l'oncle Ira. Mais il y a entre toutes ces personnes un étrange point commun : Mannie Kaufman est venu les voir pour leur remettre les idées en place. Il se passe quelque chose ici, d'accord, mais nous savons parfaitement ce que c'est, merci, Mr Jones. Nous avons remarqué que le nom de Mannie Kaufman ne cesse de revenir. Et nous ne sommes pas des crétins, pas vrai ? Foutre non ! Il est clair que Mannie Kaufman a rejoint les rangs de l'équipe adverse.

Et il y a autre chose. Poussé par Jack Belicec, Miles décide finalement d'appeler un de ses amis travaillant au Pentagone afin de lui raconter cette histoire incroyable. Voici le récit qu'il nous fait de ce coup de fil :

« Il n'est pas simple d'expliquer une histoire aussi longue et aussi compliquée au téléphone [...]. De plus, la communication était désastreuse. Au début, j'entendais Ben et il m'entendait comme si nous étions dans des maisons mitoyennes. Mais bientôt, quand j'en arrivai au point crucial, l'audition faiblit ; Ben était sans cesse obligé de me faire répéter, et il me fallait pratiquement hurler pour me faire comprendre. Difficile de bien s'exprimer, et même de réfléchir logiquement quand il faut répéter une phrase sur deux ; je finis par rappeler l'opératrice et demander un nouveau branchement. [...] j'avais à peine achevé de résumer le chapitre précédent qu'un sifflement strident me jaillit dans les oreilles, et il me fallut parler par-dessus. »

Évidemment, « ils » contrôlent désormais les liaisons de Mill Valley avec le monde extérieur (« Nous avons le contrôle total de l'émission, déclarait la voix inquiétante qui présentait chaque semaine un nouvel épisode d'*Au-delà du réel*. Contrôle du balayage horizontal, contrôle du balayage vertical. Nous pouvons aussi bien vous donner une image floue qu'une image pure comme le cristal... »). Le passage cité plus haut ne manquera pas de faire réagir les anciens pacifistes, les membres du SDS et tous les activistes persuadés que leur téléphone était placé sur table d'écoute ou que le type qui rôdait autour des manifestants avec son Nikon prenait leur photo pour l'intégrer à leur dossier. *Ils* sont partout ; *ils* nous observent ; *ils* nous écoutent. Pas étonnant que Siegel ait été convaincu que le roman de Finney parlait en fait de la menace rouge et que d'autres y aient vu une allusion au fascisme rampant. À mesure que nous sommes engloutis dans le tourbillon de ce cauchemar, peut-être que nous finirons même par croire que ce sont ces satanées cosses qui étaient planquées sur le talus à Dallas, ou que ce sont elles qui ont avalé du Kool-Aid empoisonné à Jonestown avant d'en faire boire de force à leurs enfants. Comme nous serions soulagés si nous pouvions le croire !

La conversation de Miles avec son ami Ben est la description la

plus précise que donne ce livre du fonctionnement d'un esprit paranoïaque. Même si on est au courant de ce qui se passe, on n'arrive pas à communiquer ses informations aux autorités... et il est si difficile de penser avec ce bourdonnement dans le crâne !

Tout ceci est également lié au profond sentiment de xénophobie qu'éprouvent les personnages principaux de Finney. Les cosses représentent en fait « une menace pour notre mode de vie », comme disait le sénateur McCarthy. « Il faudra instaurer la loi martiale, déclare Jack à Miles, l'état de siège, que sais-je ! Et faire ce qui doit être fait. [...] Enlever ces choses, les écraser, les pulvériser, les détruire ! »

Plus tard, alors qu'ils tentent de s'enfuir de Mill Valley, Miles et Jack découvrent deux cosses dans le coffre de la voiture. Voici comment Miles décrit la suite des événements :

« Elles étaient là, dans les éclairs mouvants de la torche : deux énormes cosses, déjà éclatées en plusieurs endroits ; les saisissant à pleines mains, je les flanquai sur le sol caillouteux. Elles étaient aussi légères que des ballons de baudruche, sèches et rugueuses sous mes doigts. À ce contact contre ma peau, je perdis complètement la tête et me trouvai en train de les écrabouiller, de les émietter sous mes pieds, sans même me rendre compte que j'émettais une sorte de cri rauque, sans signification... han ! han ! han ! un cri de dégoût et de haine animale. »

Adieu les hippies souriants et un peu défoncés brandissant des pancartes proclamant : STOPPEZ ET FAISONS CONNAISSANCE ; il ne nous reste plus que Miles et Jack, complètement déjantés, en train de danser sur les envahisseurs venus de l'espace. Pas question ici (contrairement à ce qui se passe dans *La Chose d'un autre monde*¹¹⁶) de se demander en quoi la communication avec ces extraterrestres serait bénéfique pour la science moderne. Pas de drapeau blanc et pas d'ambassadeurs ; les *aliens* de Finney sont aussi étranges et répugnants que les sangsues qui se collent à votre peau quand vous avez eu la mauvaise idée de vous baigner dans un étang. La raison et l'appel à la raison n'ont pas leur place ici ; l'étranger ne suscite qu'une réaction aveugle et primitive.

Le livre qui ressemble le plus à celui de Finney est un roman de Robert Heinlein intitulé *Marionnettes humaines*¹¹⁷ ; il s'agit là aussi

d'un bouquin d'horreur dissimulé sous l'attrail de la S.-F. Des envahisseurs venus de Titan, la plus grosse des lunes de Saturne, débarquent sur Terre, prêts à en découdre avec nous. Les créatures imaginées par Heinlein ne sont pas des cosses ; ce sont bel et bien des sangsues. De grosses limaces qui se fixent sur votre nuque et vous chevauchent comme une vulgaire monture. Ces deux bouquins ont entre eux maintes ressemblances – souvent frappantes. Le narrateur du roman de Heinlein commence par se demander à voix haute si elles sont vraiment douées d'intelligence. Il ne cesse de se poser la question que lorsque leur menace a été écartée. Ledit narrateur participe à la construction d'une fusée destinée à s'envoler pour Titan ; à présent que l'invasion a été repoussée, l'humanité va attaquer le mal à la racine. « Pas de quartier ! » s'exclame le narrateur en conclusion.

Mais quelle est la nature exacte de la menace représentée par les cosses de Finney ? Le fait que leur invasion risque apparemment d'entraîner l'extinction de l'espèce humaine paraît presque secondaire (les cosses n'ont aucun intérêt pour les parties de jambes en l'air). Le plus horrible, aux yeux de Finney, c'est que les cosses menacent tout ce qui est doux, agréable et séduisant – ce qui nous ramène à notre point de départ. Alors qu'il se rend à son cabinet peu de temps après le véritable déclenchement de l'invasion, Miles décrit ainsi le paysage qui s'offre à lui :

« ... la vision de Throckmorton Street acheva de me déprimer. Elle me parut crasseuse et misérable sous le soleil matinal. Un tas de poubelles débordantes n'avaient pas été vidées depuis la veille, le globe d'un lampadaire était cassé. À deux pas de mon cabinet, une boutique restait à l'abandon. On en avait barbouillé les vitrines au blanc d'Espagne ; un écriteau proclamait *À louer* en lettres maladroites, mais il ne disait pas où s'adresser, et j'eus l'impression que tout le monde se foutait que cette boutique soit relouée un jour. Une bouteille de whisky brisée ornait l'entrée de mon immeuble, et la plaque de cuivre à mon nom scellée dans le mur, que personne n'astiquait jamais, commençait à se corroder. »

Si l'on adopte le point de vue farouchement individualiste qui est celui de Jack Finney, les agissements des cosses sont surtout répréhensibles parce qu'ils vont entraîner la transformation de Mill

Valley en une réplique de la station de métro de la 42^e Rue. L'être humain, nous dit Finney, est poussé par sa nature même à créer l'ordre à partir du chaos (une idée qui colle à merveille aux thèmes paranoïaques de son bouquin). L'être humain veut rendre le monde meilleur. Ce sont peut-être là des idées un peu démodées, mais Finney est un traditionaliste, comme le fait remarquer Richard Gid Powers dans l'introduction à l'édition Gregg Press de *L'Invasion des profanateurs*. Si l'on adopte le point de vue de Finney, les cosses sont terrifiantes avant tout parce qu'elles se fichent complètement du chaos et n'ont aucun sens de l'esthétique : l'espace ne nous a pas envoyé des roses mais du chiendent. Ces envahisseurs vont bien essayer de tondre leur pelouse deux ou trois fois, mais ils auront vite fait de renoncer. Les mauvaises herbes ne les dérangent pas. Et on ne les verra pas se rendre à la quincaillerie de Mill Valley pour y acheter du matériel de bricolage destiné à transformer leur sous-sol en salle de jeux. Un représentant de commerce faisant un saut en ville se plaint de l'état des routes. Si elles ne sont pas réparées vite fait, déclare-t-il, Mill Valley va se retrouver isolée du monde extérieur. Mais pensez-vous qu'une telle possibilité va faire perdre le sommeil à ces saletés de cosses ? Voici l'analyse que fait Richard Gid Powers dans l'introduction mentionnée plus haut :

« Un examen des livres publiés ultérieurement par Finney nous permet de discerner ce que les critiques ont négligé lorsqu'ils ont interprété ce livre et le film qui en a été tiré [...] comme de simples conséquences de l'hystérie anticomuniste de l'ère McCarthy, des attaques irréflechies dirigées contre l'"étranger" [...] qui menaçait le mode de vie américain. Miles Bennell est le précurseur des héros traditionalistes des autres livres de Finney, mais dans *L'Invasion des profanateurs*, c'est sa ville natale, Mill Valley, qui représente la communauté mythique et idyllique que les autres héros de Finney ne retrouvent qu'à l'issue d'un voyage dans le passé. Lorsque Miles en vient à soupçonner ses voisins de ne plus être de véritables humains et de ne plus être capables d'entretenir des sentiments humains, il se trouve confronté aux prémices de cette modernisation insidieuse et déshumanisante qui est devenue un fait accompli pour les héros ultérieurs de Finney.

La victoire de Miles Bennell sur les cosses ne contredit en rien les

aventures des personnages ultérieurement créés par Finney : sa résistance à la dépersonnalisation est si farouche que les cosses finissent par renoncer à leurs plans de colonisation et s'en vont conquérir une autre planète, dont les habitants tiennent moins à leur intégrité mentale. »

Un peu plus loin, Powers analyse la nature du héros archétypal de Finney ainsi que le propos de *L'Invasion des profanateurs* :

« Les héros de Finney, et Miles Bennell en particulier, sont tous des individus intériorisés vivant dans un univers de plus en plus extériorisé. Leurs aventures illustreraient à merveille la théorie de Tocqueville sur les tribulations de l'individu libre dans une démocratie de masse. [...] *L'Invasion des profanateurs* exprime avec les moyens crus de la littérature populaire le désespoir inspiré par la déshumanisation culturelle qui imprègne *La Terre vaine* de T. S. Eliot et *Le Bruit et la Fureur* de William Faulkner. Finney utilise de façon habile le cliché de l'invasion extraterrestre pour symboliser l'annihilation de la libre personnalité dans la société contemporaine [...] il a réussi à créer la plus mémorable de toutes les représentations populaires de ce que Jean Sheperd appelait "l'uniformisation rampante" : des rangées de cosses qui donnent naissance à des zombies identiques, aussi dénués de cœur que d'esprit... et qui nous ressemblent comme deux gouttes d'eau ! »

Finalement, lorsque nous examinons *L'Invasion des profanateurs* à la lumière des cartes de notre tarot, nous constatons que le roman de Finney les utilise presque toutes. Voilà le Vampire, car les hommes et les femmes que les cosses ont vidés de leur substance vitale sont bel et bien des morts-vivants modernes, comme le fait remarquer Richard Gid Powers ; voilà le Loup-Garou, car ces hommes et ces femmes ne sont plus vraiment des êtres humains, ils ont subi un changement fondamental ; et quant aux cosses de l'espace, ces créatures extraterrestres qui n'ont pas besoin d'astronef pour débarquer chez nous, on peut bien évidemment les ranger dans la rubrique Chose sans nom... et on pourrait aller jusqu'à dire (à condition de pousser le bouchon un peu loin, mais pourquoi nous en priver ?) que les citoyens de Mill Valley ne sont plus que des Fantômes ces temps-ci.

Pas mal pour un bouquin qui n'est qu'« une histoire, et rien de plus ».

6

*La Foire des ténèbres*¹¹⁸ de Ray Bradbury¹¹⁹ échappe à toute tentative d'analyse et de classification... ainsi, du moins à ce jour, qu'à toute tentative d'adaptation cinématographique¹²⁰, en dépit de maintes options et de maints scénarios, dont un dû à Bradbury lui-même. Ce roman, publié en 1962 et promptement descendu en flammes par les critiques spécialisés de fantastique et de science-fiction^{*13}, a fait l'objet d'une douzaine de réimpressions depuis cette date. Il ne s'agit pourtant pas du livre le plus vendu ni le plus célèbre de son auteur ; les *Chroniques martiennes*, *Fahrenheit 451* et *Le Vin de l'été*¹²¹ ont probablement eu des tirages supérieurs et sont sûrement mieux connus du grand public. Mais je pense personnellement que *La Foire des ténèbres*, cette fable sombre et poétique située dans la ville mi-réelle, mi-mythique de Green Town (Illinois), est sans doute le chef-d'œuvre de Bradbury – un conte s'inscrivant dans la lignée des légendes américaines consacrées à Paul Bunyan, à Pecos Bill et à Davy Crockett. Ce n'est pas un livre sans défauts ; Bradbury y adopte parfois un style ampoulé hélas trop fréquent dans ses textes datant des années 1970. Certains passages semblent presque parodiques à force de grandiloquence. Mais ce ne sont là que brouillilles ; le plus souvent, Bradbury s'acquitte de sa tâche avec courage, élégance et *panache*¹²².

Et n'oublions pas que Theodore Dreiser¹²³, l'auteur de *Sister Carrie* et d'*Une tragédie américaine*, était parfois, lui aussi, enclin à de tels débordements... en particulier parce qu'il ne savait jamais s'arrêter à temps. « Quand tu ouvres la bouche, Stevie, on dirait que toutes tes tripes vont sortir », m'a dit un jour mon grand-père. Je n'ai pas su quoi lui répondre sur le moment, mais s'il était encore en vie, je lui dirais aujourd'hui : « C'est parce que je veux être Theodore Dreiser quand je serai grand, papy. » Eh bien, Dreiser était un grand écrivain, et Bradbury m'apparaît comme le Dreiser de la littérature fantastique, avec un style nettement supérieur et une patte nettement moins lourde. Et ces deux auteurs ont nombre de points communs.

Côté débit, tous deux ont tendance à attaquer leurs sujets avec une

telle vigueur qu'ils finissent par les jeter à terre... après quoi ils les piétinent vigoureusement jusqu'à ce qu'ils aient cessé de bouger. Côté crédit, Dreiser et Bradbury sont tous deux des naturalistes américains à l'esprit plutôt sombre, les pendants un peu bizarres de Sherwood Anderson¹²⁴, le champion toutes catégories du naturalisme américain. Tous deux s'intéressent aux habitants de l'Amérique profonde (mais les personnages de Dreiser quittent leur campagne pour affronter la ville, alors que ceux de Bradbury restent chez eux) et à la transition douloureuse de l'innocence vers l'expérience (mais les personnages de Dreiser sont en général brisés par cette transition, alors que ceux de Bradbury gardent leur intégrité au prix de quelques changements), et tous deux écrivent dans un style typiquement américain. Ils s'expriment dans une langue qui est claire et fluide sans jamais être familière – quand Bradbury se laisse aller à employer des mots d'argot, c'est si surprenant qu'il en semble presque vulgaire. Leurs voix à tous deux sont authentiquement américaines.

La plus visible et sans doute la moins importante de leurs différences, c'est que Dreiser est considéré comme un auteur réaliste alors que Bradbury est connu comme écrivain de fantastique. En outre, le principal éditeur de Bradbury en format de poche persiste à l'appeler « le plus grand auteur de science-fiction vivant » (un slogan digne de ces phénomènes de foire qu'il aime tant), alors que jamais Bradbury n'a écrit un texte de S.-F. pure et dure. Même lorsqu'il nous emmène dans l'espace, il se contrefiche de la propulsion ionique et des convertisseurs relativistes. Il y a des fusées, dit-il dans le cycle de nouvelles qui forme les *Chroniques martiennes*, *R Is for Rocket* et *S Is for Space*¹²⁵. C'est tout ce que vous avez besoin de savoir, et par conséquent, c'est tout ce que je vais vous dire.

À cela j'ajouterais que, si vous souhaitez savoir comment fonctionnent les fusées de cet hypothétique futur, adressez-vous à Larry Niven¹²⁶ ou à Robert Heinlein¹²⁷ ; si vous voulez de la littérature – des *histoires*, pour employer le terme que préfère Jack Finney – consacrée à ce que nous réserve ce futur, adressez-vous à Ray Bradbury ou peut-être à Kurt Vonnegut¹²⁸. Les moteurs de fusées, ça regarde les mécanos. L'écrivain, lui, s'intéresse à ce qui fait fonctionner les gens.

Cela dit, il est impossible de parler de *La Foire des ténèbres*, qui ne relève absolument pas de la science-fiction, sans examiner l'œuvre de

Bradbury dans son ensemble. Depuis ses débuts, il n'a jamais été aussi bon que lorsqu'il travaillait dans le registre du fantastique... et plus précisément dans celui de l'horreur. Comme j'ai déjà eu l'occasion de le faire remarquer, les meilleures de ses premières nouvelles ont été recueillies par Arkham House dans l'extraordinaire *Dark Carnival*. Il est aujourd'hui presque impossible de se procurer ce livre, le *Gens de Dublin*¹²⁹ du fantastique américain. Mais la plupart des textes figurant à son sommaire ont été repris dans *Le Pays d'octobre*¹³⁰, qui est toujours disponible en librairie. On y trouvera des classiques horribles tels que *Le Bocal*, *La Foule* et l'inoubliable *Le Petit Assassin*. Les autres contes que Bradbury a publiés durant les années 1940 sont si horribles qu'il les a aujourd'hui reniés (avant cela, il avait accepté que certains d'entre eux soient adaptés en bandes dessinées dans des EC Comics comme *The Crypt of Terror*¹³¹). Parmi eux figure l'histoire de ce croque-mort qui se livre sur ses « clients » à des atrocités hideuses mais curieusement morales – par exemple, lorsque trois commères particulièrement venimeuses meurent dans un accident de la circulation, le croque-mort décapite leurs cadavres et enfouit leurs trois têtes dans un cercueil, la bouche de l'une collée à l'oreille de l'autre afin qu'elles puissent échanger des médisances jusqu'à la consommation des siècles.

Bradbury nous explique lui-même comment *La Foire des ténèbres* trouve ses sources dans sa propre vie : « C'est parce que j'ai toujours adoré Lon Chaney¹³² et les monstres et les magiciens qu'il interprétait durant les années 1920 que j'ai écrit ce livre. Ma maman m'a emmené voir *Notre-Dame de Paris*¹³³ en 1923, alors que j'avais trois ans. Ça m'a marqué pour l'éternité. J'ai vu *Le Fantôme de l'Opéra*¹³⁴ à l'âge de six ans. Même chose. Huit ans : *À l'ouest de Zanzibar*¹³⁵. Un magicien se transforme en squelette devant les indigènes ! Incroyable ! *Idem* pour *Le Club des trois*¹³⁶ ! Chaney m'a marqué au fer rouge. J'étais un maniaque de cinéma avant de fêter mon huitième anniversaire. Et je suis devenu magicien à l'âge de neuf ans, après avoir assisté à une représentation de Blackstone à Waukegan, la ville de l'Illinois où j'ai vu le jour. Quand j'avais douze ans, MR ELECTRICO et sa chaise électrique mobile ont débarqué chez nous avec le Dill Brothers Sideshows and Carnival. Et c'était son "vrai" nom. J'ai fait sa connaissance. On a passé des heures au bord du lac à parler philosophie [...] la sienne était modeste, la mienne était grandiose et

futuriste. Nous avons échangé plusieurs lettres. Il vivait à Cairo, dans l'Illinois, et prétendait être un pasteur presbytérien défrôqué. Comme je regrette d'avoir oublié son prénom ! J'ai malheureusement perdu ses lettres au fil des ans, mais je n'ai pas oublié les petits tours de magie qu'il m'a enseignés. Bref, ma vie se résumait à la magie, à Lon Chaney et aux bibliothèques. À mes yeux, les bibliothèques sont les véritables matrices de l'univers. Je passais plus de temps à la bibliothèque publique de Waukegan que dans la maison de mes parents. J'adorais m'y trouver durant la nuit, rôdant dans les allées à pas de loup. Et tous ces éléments se sont retrouvés dans *La Foire des ténèbres*, un roman dont le premier avatar fut une nouvelle parue dans *Weird Tales* en mai 1948, *La Grande Roue*¹³⁷, une nouvelle qui m'a semblé pousser toute seule... »

Bradbury n'a jamais cessé d'écrire et de publier du fantastique, et bien que le *Christian Science Monitor* ait qualifié *La Foire des ténèbres* d'« allégorie cauchemardesque », Bradbury ne se livre à l'allégorie que dans le cadre de la science-fiction. Quand il travaille dans le registre du fantastique, il se préoccupe avant tout de ses thèmes, de ses personnages, de ses symboles... et de cet enthousiasme débridé qui s'empare de l'écrivain de fantastique quand il appuie sur le champignon, donne un coup de volant et fait pénétrer le véhicule de son imagination dans la nuit noire de l'irréel.

Écoutons encore Bradbury : « En 1958, j'ai transformé *La Grande Roue* en scénario de film après avoir vu *Invitation à la danse*¹³⁸ de Gene Kelly ; j'avais tellement envie de travailler avec lui que je me suis précipité chez moi, j'ai rédigé un synopsis intitulé *Dark Carnival*, et je suis aussitôt allé le lui porter. Kelly l'a adoré, il m'a promis qu'il allait en faire un film, il est parti en Europe chercher un financement, il n'en a jamais trouvé, il est revenu complètement découragé, il m'a rendu mes quatre-vingts pages et m'a souhaité bonne chance. J'ai haussé les épaules, je me suis assis à mon bureau, et j'ai passé les deux années suivantes à écrire *La Foire des ténèbres*. Ce livre m'a permis de dire tout ce que je voulais dire sur ma jeunesse, sur cette chose terrible qu'est la Vie, sur cette autre terreur qu'est la Mort, et sur la façon dont toutes deux nous excitent.

« Mais j'ai surtout accompli un acte d'amour sans même m'en rendre compte. J'ai écrit un éloge de mon père. Je ne m'en suis aperçu qu'en 1965, quelques années après la publication de ce roman. Je

n'arrivais pas à dormir, je suis allé faire un tour dans ma bibliothèque, j'ai pris ce roman, j'en ai relu quelques passages et j'ai éclaté en sanglots. Mon père était présent pour l'éternité dans les pages de ce livre ! Comme je regrette qu'il n'ait plus été là pour le lire, comme il aurait été fier du courage avec lequel il défend son fils aimant !

« Alors même que j'écris ces lignes, je suis encore sous le choc de la joie et de la tristesse que j'ai éprouvées cette nuit-là en découvrant mon papa, éternellement – du moins pour moi – présent sur le papier, si beau et si brave.

« Je ne vois pas ce que je pourrais ajouter. Écrire ce livre m'a procuré un plaisir immense. Je n'y ai pas touché pendant six mois avant d'en rédiger la version définitive. Je ne me lasse jamais. Je me contente de laisser mon subconscient vomir un bon coup quand il en a envie.

« Ce livre est mon préféré parmi tous ceux que j'ai écrits. Je l'aimerai, lui et ses personnages, papa et Mr Electrico, Will et Jim, les deux moitiés de moi-même en proie à l'épreuve et à la tentation, jusqu'à la fin de mes jours. »

Cette division de Bradbury en deux moitiés complémentaires est la première chose que l'on remarque dans *La Foire des ténèbres*. Will Halloway, le « bon » garçon (enfin, ils sont bons tous les deux ; mais Jim s'écarte un moment du droit chemin), est né un 30 octobre, à minuit moins une minute. Jim Nightshade est né deux minutes plus tard... à minuit une le matin de Halloween. Will est un être apollinien, une créature de raison, qui croit (le plus souvent) à la norme et au *statu quo*. Jim Nightshade, comme son nom l'indique, est son pendant dionysiaque, une créature d'émotion, un apprenti nihiliste, attiré par la destruction, prêt à cracher au visage du diable rien que pour voir si sa salive va bouillir en coulant le long des joues du prince des ténèbres. Lorsque le vendeur de paratonnerres arrive en ville, au tout début de ce fabuleux roman (« juste avant l'orage »), et dit aux deux garçons que l'éclair frappera la maison de Jim, Will doit convaincre celui-ci d'y installer un paratonnerre. Jim préférerait jouir du spectacle. « Pourquoi jouer les trouble-fête ? » déclare-t-il.

La charge symbolique de cette date de naissance est si grossière qu'elle crève les yeux ; *idem* pour le vendeur de paratonnerres, qui est de toute évidence venu annoncer des temps difficiles. Mais Bradbury tire néanmoins son épingle du jeu, en grande partie grâce à son

courage. Il manipule sans crainte les archétypes les plus colossaux.

Green Town reçoit la visite d'une fête foraine itinérante baptisée du nom sublime de Pandémonium de Cooger & Dark, et qui apporte avec elle la misère et l'horreur dissimulées sous un vernis de plaisir et d'émerveillement. Will Halloway et Jim Nightshade – rejoints par Charles, le père de Will – découvrent la véritable nature de cette foire. Le récit se concentre sur une lutte dont l'enjeu est le salut d'une âme, celle de Jim Nightshade. Qualifier ce roman d'allégorie serait une erreur, mais on peut le considérer comme un conte d'horreur moral – bien dans le style des EC Comics qui l'ont précédé sur ce terrain. En fait, ce qui arrive à Jim et à Will évoque les aventures de Pinocchio sur l'île des Plaisirs, un lieu où les garçons qui assouvissent leurs pulsions malsaines (fumer le cigare et jouer au billard, par exemple) se voient transformés en baudets. Bradbury traite ici des tentations charnelles – pas seulement de sexualité, mais de toutes les manifestations de nature charnelle –, des plaisirs de la chair aussi variés et aussi fascinants que les tatouages recouvrant le corps de Mr Dark^{*14}.

Ce qui empêche le roman de Bradbury de sombrer dans l'« allégorie cauchemardesque » ou dans le conte de fées simpliste, c'est sa maîtrise du style et de la narration. Le style de Bradbury, qui m'a tant séduit durant mon adolescence, me semble aujourd'hui un peu trop doux. Mais il a gardé toute sa puissance. Voici un des passages un peu trop doux à mon goût...

« Et Will ? Eh bien, Will est la dernière pêche restée tout en haut de l'arbre, en plein été. Certains garçonnetts, qui passent devant vous, vous donnent envie de pleurer. Ils se sentent bien, ils ont l'air bons et le sont. Oh, ils sont parfaitement capables de pisser du haut d'un pont ou de voler un taille-crayon bon marché, à l'occasion, là n'est pas le problème. C'est simplement que vous savez, en les voyant passer, qu'ils seront ainsi toute ; ils prendront des coups, souffriront, récolteront coupures et ecchymoses en se demandant toujours pourquoi c'est arrivé. Comment cela leur est arrivé à eux¹³⁹. »

... et en voici un autre qui me semble parfait :

« Les plaintes de toute une vie y étaient rassemblées [dans un

sifflet de train], émanant d'autres nuits, en d'autres années ensommeillées : hurlements de chiens rêvant à la lune, gémissements à vous figer le sang de vents glacés traversant les palissades de janvier, appels de mille sirènes d'incendie, ou pire !... souffles effilochés, clameurs de milliards de morts ou de mourants luttant contre la mort et répandant brusquement leurs râles et leurs soupirs sur la terre ! »

Ça, c'est un sifflet de train, je peux vous le dire !

De tous les livres abordés dans ces pages, *La Foire des ténèbres* est celui qui reflète le mieux la différence entre l'Apollinien et le Dionysiaque. La foire de Bradbury, qui franchit en douce les limites de la ville et se monte dans un pré à trois heures du matin (au cœur de la nuit de l'âme, comme disait Fitzgerald), symbolise tout ce qui est anormal, mutant, monstrueux... bref, dionysiaque. Je me suis toujours demandé si la fascination exercée sur les enfants par le mythe du vampire ne s'expliquait pas en partie par le fait que le vampire dort le jour et vit la nuit (et en plus, le vampire ne va pas à l'école, ce qui lui permet de voir les films d'horreur qu'on passe à minuit à la télé). De la même manière, nous savons que si cette foire des ténèbres exerce une telle attraction sur Jim et sur Will (eh oui, Will n'y est pas insensible, même s'il est moins vulnérable que son ami Jim ; même le père de Will entend ce sinistre chant des sirènes), c'est parce qu'elle les dispensera des couchers à heure fixe, des règles de conduite, de la routine de leur petite ville, des injonctions du genre : « Mange tes choux, pense aux petits Chinois qui meurent de faim », et surtout de l'école. Cette foire, c'est le chaos, c'est le territoire tabou devenu ambulant comme par magie, qui va d'un lieu à l'autre, et même d'une époque à l'autre, avec sa cargaison de phénomènes et d'attractions si tentantes.

Les deux garçons (oui, même Jim) représentent l'exact contraire de tout ceci. Ils participent de la norme, ne sont ni mutants ni monstrueux. Ils vivent dans l'obéissance des règles de la lumière, Will sans rechigner, et Jim avec une certaine irritation. Et c'est exactement pour cela que la foire les désire. L'essence du mal, nous suggère Bradbury, c'est son besoin de compromettre et de corrompre ce passage de l'innocence à l'expérience que doivent vivre tous les enfants. Dans l'univers strict et sévère de ce livre, les phénomènes de foire ont un aspect extérieur qui répond à leurs vices cachés.

M. Cooger, qui a vécu plusieurs millénaires, paie le prix de son existence dégénérée en devenant une Chose encore plus ancienne, d'une antiquité quasiment inconcevable, que seul un flot régulier d'électricité peut maintenir en vie. Le Squelette paie le prix de son avarice affective ; l'Homme gras celui de son appétit de jouissances ; la Sorcière Poussière celui de ses médisances nuisibles. La foire leur a infligé un traitement similaire à celui que le croque-mort mentionné plus haut infligeait à ses « clients ».

Du point de vue apollinien, ce roman nous demande de réexaminer les faits et les mythes de notre propre enfance, en particulier si nous avons vécu celle-ci dans une petite ville américaine. Dans un style semi-poétique qui semble convenir à merveille à de telles préoccupations, Bradbury examine son enfance et parvient à la conclusion suivante : seuls les enfants sont équipés pour affronter les mythes, les terreurs et les exaltations de l'enfance. Dans sa nouvelle intitulée *Le Terrain de jeux*¹⁴⁰, un homme qui retombe en enfance par magie se retrouve dans un univers d'horreur et de folie qui n'est autre qu'un jardin d'enfants des plus banals, avec ses bacs à sable et son toboggan.

Dans *La Foire des ténèbres*, Bradbury relie le motif bucolique de l'enfance américaine à la plupart des thèmes du nouveau gothique américain dont nous avons discuté précédemment. Will et Jim sont des êtres essentiellement bons, essentiellement apolliniens, bien à l'aise dans leur enfance et habitués à considérer le monde d'une hauteur de trois pommes. Mais lorsque leur institutrice, Miss Foley, retombe en enfance – la première des citoyens de Green Town à être victime de la foire –, elle se retrouve dans un univers d'horreur et de monotonie qui n'est guère différent de celui où échoue le protagoniste du *Terrain de jeux*. C'est sous un arbre que les deux garçons découvrent Miss Foley – ou ce qu'il en reste.

« La petite fille était là, accroupie, le visage caché dans ses mains, pleurant, comme si la ville avait disparu avec tous ses habitants, et qu'elle-même s'était perdue dans une forêt terrifiante.

Enfin, Jim se décida, s'approcha doucement et s'arrêta à la lisière de l'ombre.

– Qui est-ce ? demanda-t-il.

– Je ne sais pas.

Mais Will sentit les larmes lui monter aux yeux, comme si une part de lui-même avait déjà deviné.

– Ce n'est pas Jenny Holridge, n'est-ce pas ?

– Non.

– Jane Franklin ?

– Non.

Il eut l'impression d'avoir la bouche pleine de novocaïne ; sa langue pouvait à peine remuer entre ses lèvres engourdies.

La petite fille continuait à pleurer ; elle les sentait près d'elle, mais n'avait pas encore levé les yeux.

– ... moi... aidez-moi... personne ne veut m'aider... je... je *n'aime pas* ça [...] il faut que quelqu'un m'aide... il faut que quelqu'un vienne à *son* aide..., se lamentait-elle, comme pour une personne défunte, ... il faut que quelqu'un l'aide... mais personne ne le fera... personne ne l'a fait [...] horrible... horrible... »

L'« attraction » foraine responsable de ce sale tour est de celles que Narcisse et Eleanor Vance trouveraient fort séduisantes : Miss Foley a été capturée par le Labyrinthe des miroirs, emprisonnée par son propre reflet. On lui a enlevé d'un coup quarante ou cinquante ans afin de lui faire retrouver son enfance... un sort qu'elle semblait désirer ardemment. Elle n'avait pas envisagé l'existence de cette petite fille sans nom sanglotant sous un arbre.

Jim et Will évitent – de justesse – de subir le même sort, et ils réussissent même à sauver Miss Foley lors de son premier passage dans le Labyrinthe des miroirs. On suppose que ce n'est pas ledit Labyrinthe mais plutôt le manège qui est responsable de son subit rajeunissement ; les miroirs vous montrent une période de votre vie que vous souhaiteriez revivre, et le manège exauce votre vœu. Ce manège vous fait vieillir d'un an chaque fois que vous y faites un tour dans le sens de la marche, et il vous fait rajeunir d'un an à chaque tour effectué dans l'autre sens. Bradbury a trouvé là une métaphore aussi intéressante qu'efficace pour *toutes* les transitions de l'existence, et le fait qu'il pare de sombres couleurs cette attraction foraine, laquelle est souvent associée aux plaisirs les plus lumineux de notre enfance, pour la rendre conforme aux ténébreuses visées de sa foire suscite en nous d'autres associations d'idées inquiétantes. Quand nous considérons ce manège si innocent d'aspect, avec ses chevaux

fougueux et ses lumières crues, il nous suggère que, si les transitions de la vie sont comparables à un tour de manège, alors chaque année est essentiellement semblable à la précédente ; et nous nous rappelons que ce plaisir-là est bien éphémère ; et surtout, nous nous rappelons que le pompon, que nous avons si souvent tenté de saisir en vain, est toujours délibérément placé hors de notre portée.

Dans le contexte du nouveau gothique américain, le Labyrinthe des miroirs apparaît à nos yeux comme un piège, un lieu où un excès d'introspection pousse le sujet, en l'occurrence Miss Foley, à franchir la frontière séparant le normal de l'anormal. Dans l'univers de Bradbury – l'univers du Pandémonium de Cooger & Dark –, les options sont des plus limitées : si vous vous laissez séduire par le miroir de Narcisse, vous ne tardez pas à vous retrouver sur un dangereux manège qui vous précipite dans un passé ou un avenir également insoutenables. Shirley Jackson utilise les conventions du nouveau gothique américain pour examiner des personnages placés dans des conditions extrêmes de pression psychologique – ou occulte ; Peter Straub les utilise pour examiner les effets sur le présent d'un passé maléfique ; Anne Rivers Siddons pour examiner les convenances et les pressions sociales ; Bradbury, quant à lui, tire de ces conventions un jugement moral. Lorsqu'il nous décrit l'horreur et le chagrin qui envahissent Miss Foley une fois qu'elle a retrouvé son enfance, Bradbury désamorce en grande partie le flot de romantisme sirupeux qui menaçait de déferler sur son récit... et je pense que cela renforce d'autant le jugement moral qu'il souhaite nous communiquer. En dépit d'une imagerie qui se montre parfois étouffante là où elle devrait être libératrice, il réussit à préserver la clarté de son point de vue.

Ce qui ne veut pas dire que Bradbury ne transforme pas l'enfance en mythe romantique, car c'est précisément ce qu'il fait. L'enfance est un mythe pour presque chacun d'entre nous. Nous pensons nous souvenir de ce qui nous est arrivé quand nous étions gamins, mais nous nous trompons. Et ceci pour une raison toute simple : nous étions tous dingues à l'époque. Quand nous réexaminons notre enfance une fois parvenus à l'âge adulte, étant ainsi passés de la psychose absolue à une névrose relative, nous tentons de donner un sens aux événements qui l'ont émaillée, nous accordons de l'importance à des choses qui n'en avaient aucune, nous nous reconnaissons des motivations que nous n'avons jamais eues. C'est ainsi que se façonne

le mythe^{*15}.

Plutôt que de chercher à lutter contre le courant (s'opposant ainsi à Golding et à Hughes), Bradbury en tire un merveilleux parti dans *La Foire des ténèbres*, mêlant au mythe de l'enfance celui du père rêvé, en la personne de Charles Halloway, le père de Will... qui est aussi, à en croire Bradbury, celui de l'auteur. Halloway est un bibliothécaire qui a sa propre vie rêvée, qui est resté assez jeune d'esprit pour comprendre Will et Jim, mais qui est aussi assez adulte pour faire entrer en jeu une qualité dont les deux garçons sont exempts, un ingrédient essentiel dans la composition de l'Apollinien, cet être moral, normal et droit : le sens des responsabilités.

L'enfance, nous dit Bradbury, est la seule période où on peut croire en des choses qu'on sait être fausses :

« De toute façon, c'est du bidon, haleta Will. Les fêtes foraines ne se déplacent pas en fin d'année. C'est absurde. Qui s'y *rendrait* ?

– Moi, souffla Jim, immobile.

Et moi aussi, songea Will en imaginant l'éclat métallique du couperet, la lumière en accordéon des miroirs égyptiens et la peau jaunâtre de l'homme démoniaque sirotant de la lave comme si ce n'était qu'un bol de thé vert. »

Ils y croient ; leur cœur est encore capable de triompher de leur tête. Ils sont sûrs qu'ils parviendront à vendre suffisamment de cartes de vœux ou de boîtes de baume Cloverine pour s'acheter un vélo ou un tourne-disque, que tel jouet est capable de toutes les prouesses décrites par la télé et qu'on peut « l'assembler en quelques minutes à peine à l'aide des outils les plus simples », ou que le film d'horreur que passe le cinéma de leur ville sera aussi terrifiant et merveilleux que le prétend l'affiche. Mais ce n'est pas grave ; dans l'univers de Bradbury, le mythe est en fin de compte plus fort que la réalité, le cœur plus fort que la tête. Will et Jim sont l'exact contraire des garçons sordides, sales et terrifiés de *Sa Majesté des Mouches* : des créatures d'essence mythique, des enfants de rêve que la plume de Bradbury rend plus crédibles que la réalité.

« Tout au long de l'après-midi, Will et Jim s'en étaient donné à cœur joie, passant tels des éclairs parmi les attractions, chamboulant des bouteilles de lait poussiéreuses, cassant des pipes en plâtre pour

gagner de la vaisselle, reniflant, écoutant, se faufilant dans la foule qui piétinait la sciure couverte de feuilles mortes. »

Au fait, où ont-ils trouvé le financement nécessaire à cette partie de plaisir ? Dans une situation identique, la plupart des gosses doivent compter leurs sous et faire des choix draconiens ; apparemment, Jim et Will n'ont pas ce problème. Mais encore une fois, ce n'est pas grave. Ce sont nos ambassadeurs dans les terres oubliées de l'enfance, et nous acceptons avec joie et presque sans hésitation leur provision de liquide apparemment inépuisable (plus leur habileté à casser pipes en plâtre et bouteilles de lait). Nous croyons, comme nous avons jadis cru que Pecos Bill avait creusé le Grand Canyon le jour où, un peu plus fatigué que d'habitude, il avait laissé traîner par terre sa pelle et sa pioche au lieu de les porter sur son épaule. Jim et Will connaissent la terreur, mais ces enfants mythiques ont le pouvoir de jouir de leur terreur. « Ils s'arrêtèrent pour savourer les battements accélérés de leurs cœurs respectifs », écrit Bradbury.

Cooger et Dark deviennent l'incarnation du mal, menaçant les deux enfants comme jamais ne le feraient des gangsters, des kidnappeurs ou de quelconques « méchants » réalistes ; Cooger évoque Pew, le marin aveugle de *L'Île au trésor*¹⁴¹, qui échangerait sa cécité contre une hideuse masse d'années quand le manège vient à s'emballer. Lorsqu'il lance aux deux garçons de sa voix sifflante : « Que votre vie... ssssoit courte... et trissste ! », nous sommes parcourus par le même frisson confortable qui nous a secoués la première fois que nous avons lu le classique de Stevenson.

Lorsque Jim et Will se cachent pour échapper aux émissaires de la foire, qui prennent prétexte d'une parade pour fouiller la ville de fond en comble, Bradbury nous offre la meilleure description possible de l'enfance mythique ; une enfance qui a peut-être existé sous forme de moments forts, entre de longues périodes d'ennui et de corvées diverses : porter du bois, faire la vaisselle, sortir les poubelles, garder le petit frère ou la petite sœur (et il est sans doute significatif que nos deux enfants de rêve soient des fils uniques).

« Ils s'étaient cachés dans des garages désaffectés et dans des granges désertes. Ils s'étaient blottis dans les arbres les plus hauts qu'ils avaient pu escalader et s'y étaient ennuyés au point que l'ennui,

devenu pire que la peur, les avait poussés à redescendre. Ils étaient allés voir le commissaire avec qui ils étaient restés à bavarder, s'assurant ainsi vingt minutes de sécurité au poste de police. Puis Will avait eu l'idée de faire le tour des églises ; ils étaient montés dans tous les clochers de la ville, effrayant les pigeons des beffrois. [...] Mais là aussi, ils s'étaient vite ennuyés, tellement les clochers se ressemblaient. Ils avaient failli capituler et aller à la fête foraine pour avoir quelque chose à faire, quand, fort heureusement, le soleil s'était couché. »

Le seul antidote efficace à ces enfants de rêve, c'est Charles Halloway, le père rêvé. Ce personnage est doué d'une séduction que seul le fantastique, genre créateur de mythes s'il en fut, est susceptible de nous offrir. Trois de ses qualités méritent à mon sens d'être soulignées.

Premièrement, Charles Halloway comprend parfaitement le mythe de l'enfance que vivent les deux garçons ; au sortir de l'enfance, nombre d'entre nous conservent des souvenirs amers de leurs parents, qui ne les ont apparemment jamais compris, et Bradbury brosse dans ce livre le portrait du père que nous aurions voulu avoir. Ses réactions sont de celles que peu de vrais parents peuvent se permettre d'avoir. Et son instinct paternel semble quasiment surnaturel. Au début du bouquin, il entend les deux garçons rentrer en pleine nuit après avoir vu la foire s'installer, il prononce leurs noms à voix basse... et s'en tient là. Et il ne dit rien à Will par la suite, bien que son copain et lui aient découché à trois heures du matin. Il est sûr qu'ils n'étaient pas en train de fumer de l'herbe, d'agresser les vieilles dames ou de peloter leurs petites copines. Il sait qu'ils s'affairaient à des affaires de petits garçons, que ces affaires-là se traitaient de nuit comme ça arrive parfois... et il n'insiste pas.

Deuxièmement, Charles Halloway a des raisons légitimes pour faire preuve d'une telle compréhension ; il est encore en train de vivre le mythe. Le père ne peut pas être un copain pour le fils, nous disent les manuels de psychologie, mais rares sont les pères, je crois bien, qui n'ont jamais rêvé d'être les copains de leurs fils, et rares les fils qui n'ont pas rêvé d'un père copain. Lorsque Charles Halloway découvre que Jim et Will se sont bricolé des échelles de fortune dissimulées sous le lierre de leurs maisons respectives afin de pouvoir entrer et sortir de

leur chambre à leur guise, il n'exige pas que lesdites échelles soient démantelées ; il se contente de rire avec admiration et de leur conseiller de n'utiliser ces échelles qu'en cas de nécessité absolue. Lorsque Will dit à son père que personne ne les croira s'ils essaient d'expliquer ce qui s'est vraiment passé dans la maison de Miss Foley, où le sinistre neveu Robert (qui n'est autre que Mr Cooger après quelques tours de manège à reculons) les a accusés de vol, Holloway se contente de dire : « Je vous crois. » S'il les croit, c'est parce qu'il est en fait des leurs et parce qu'il a gardé intacte en lui sa capacité à s'émerveiller. Plus tard, alors qu'il fouille dans ses poches, Charles Holloway nous apparaît comme une version vieillie de Tom Sawyer :

« Il se leva, bourra sa pipe, chercha des allumettes dans ses poches, en tira un harmonica tout bosselé, un canif, un briquet qui ne marchait pas et un carnet dans lequel il avait toujours voulu noter des pensées profondes mais ne l'avait jamais fait... »

Bref, tout un tas de choses, sauf un rat mort et une ficelle pour le balancer au bout.

Troisièmement, Charles Holloway est le père rêvé tout simplement parce qu'on peut compter sur lui. Il peut changer de casquette en un clin d'œil, passant de l'état d'enfant à celui d'adulte. C'est par un acte hautement symbolique qu'il prouve son sens des responsabilités : lorsque Mr Dark lui demande son nom, Holloway le lui donne.

« Passez une bonne journée, monsieur !

Non, papa ! songea Will.

L'Homme Illustré revint sur ses pas.

– Comment vous appelez-vous, monsieur ? demanda-t-il sans ambages.

Ne le lui dis pas ! pensa Will.

Son père hésita un instant, retira le cigare de sa bouche, en fit tomber la cendre, puis répondit d'une voix douce :

– Holloway. Je suis employé à la bibliothèque. Passez m'y voir, un de ces jours.

– Vous pouvez compter sur moi, monsieur Holloway. [...]

Charles Holloway se contemplait également avec surprise. Il acceptait avec étonnement sa détermination toute nouvelle, empreinte

à la fois de sérénité et de désespoir, en se rendant compte de l'incroyable exploit qu'il venait d'accomplir. Qu'on ne lui demande pas pourquoi il avait donné son vrai nom ; lui-même n'aurait su l'expliquer ni mesurer sa véritable importance. »

Et s'il a donné son vrai nom, n'est-ce pas parce que les deux garçons ne le peuvent pas ? C'est à lui de les protéger – et il le fait admirablement bien. Et lorsque les sombres pulsions de Jim finissent par le conduire aux portes de la mort, c'est Halloway qui se dresse devant nous, détruisant la redoutable Sorcière Poussière, puis Mr Dark lui-même, et se lançant dans la bataille pour sauver la vie et l'âme de Jim.

Comme je l'ai dit plus haut, *La Foire des ténèbres* n'est sans doute pas ce que Bradbury a fait de mieux – la forme romanesque lui pose à mon sens certaines difficultés –, mais l'ambiance mythique de ce livre colle si bien à sa prose onirique et semi-poétique qu'il finit par emporter l'adhésion et nous offre un de ces rares livres dévolus à l'enfance (tels *Cyclone à la Jamaïque* de Hughes, *L'Île au trésor* de Stevenson, *La Guerre des chocolats* de Robert Cormier¹⁴² et *Tsuga's Children* de Thomas Williams¹⁴³, pour n'en citer que quelques-uns) que les adultes seraient bien inspirés d'acheter de temps à autre... pas seulement pour les offrir à leurs enfants, mais aussi pour renouer le contact avec les rêves lumineux et les sombres cauchemars de l'enfance. Bradbury place en exergue de son livre une citation de Yeats¹⁴⁴ : « L'homme est amoureux, et aime ce qui s'enfuit. » Il cite aussi d'autres auteurs, mais vous conviendrez sans doute avec moi que Yeats nous suffit amplement... mais laissons le dernier mot à Bradbury lui-même, qui nous explique une des raisons pour lesquelles Green Town fascine tellement ses deux enfants de rêve :

« Ma pierre tombale ? J'aimerais emprunter le grand pilier rouge et blanc du salon de coiffure, et le faire tourner à minuit si jamais vous venez faire un tour sur ma tombe pour me dire bonjour. Et il serait là, ce grand pilier, tout éclairé, sa spirale rouge et blanc tournoyant mystérieusement, vous emportant à jamais vers d'autres mystères. Et si vous venez me rendre visite, laissez une pomme pour les spectres. »

Une pomme... ou alors un rat mort et une ficelle pour le balancer au bout.

L'Homme qui rétrécit (1956) de Richard Matheson¹⁴⁵ est lui aussi un roman de fantastique étiqueté science-fiction car publié durant une décennie rationaliste où même les rêves devaient être peu ou prou basés sur la réalité – et cette erreur d'étiquetage s'est perpétuée jusqu'à aujourd'hui, tout simplement parce que c'est ainsi que fonctionne le monde de l'édition. « Un des plus incroyables classiques de la science-fiction de tous les temps ! » proclame la couverture d'une récente réédition chez Berkley, ignorant le fait qu'une histoire où un homme rétrécit au rythme uniforme d'un septième de pouce par jour a franchi les frontières les plus reculées de la S.-F.

Tout comme Bradbury, Matheson n'a aucun intérêt pour la S.-F. pure et dure. Il fournit à son lecteur la quantité obligatoire d'explications vaseuses (j'aime bien celle du toubib qui s'extasie sur l'« incroyable catabolisme » de Scott Carey), puis passe à autre chose. Nous savons que ce processus, au terme duquel Scott Carey est obligé d'affronter une veuve noire dans sa cave, a été enclenché le jour où il a traversé un banc de brume radioactive ; cette brume a réagi avec des traces d'insecticide présentes dans son organisme depuis quelques jours. C'est l'interaction de ces deux phénomènes qui cause son rétrécissement continu. Il s'agit là de la plus minime des concessions au rationalisme, l'équivalent de ce qu'étaient jadis les pentagrammes, les charmes et les passes magiques. Heureusement pour nous, Matheson, tout comme Bradbury, s'intéresse davantage au cœur et à l'esprit de Scott Carey qu'à son « incroyable catabolisme ».

Il convient de souligner que *L'Homme qui rétrécit* nous ramène à ce bon vieux blues de la radioactivité et à l'idée que l'horreur nous aide à exprimer de façon symbolique les angoisses qui nous tourmentent. Il est impossible de dissocier *L'Homme qui rétrécit* du contexte de son époque : essais nucléaires, ICBM, course aux armements et lait pollué au strontium 90. Vu sous cet angle, le roman de Matheson (son deuxième livre publié, selon John Brosnan et John Clute qui ont rédigé la notice consacrée à Matheson dans *The Science Fiction Encyclopedia*, *Je suis une légende* étant le premier ; je pense qu'ils ont oublié l'existence d'un roman de guerre intitulé *The Beardless Warriors*¹⁴⁶) ne relève pas plus de la S.-F. que certains films de Grosses Bêtes tels que *La Chose surgie des ténèbres*¹⁴⁷ ou *Beginning of the End*¹⁴⁸. Mais les cauchemars que Matheson aborde dans *L'Homme qui rétrécit*

ne sont pas seulement inspirés par la radioactivité ; le titre de ce livre suffit à suggérer des mauvais rêves de nature plus freudienne. Dans son introduction à *L'Invasion des profanateurs*, Richard Gid Powers attribuait la victoire de Miles Bennell sur les cosses à sa résistance face à la dépersonnalisation, à son individualisme farouche et à sa défense des valeurs américaines traditionnelles. On peut faire les mêmes remarques à propos du roman de Matheson^{*16}, excepté sur un point. Il me semble que, si Powers a raison de suggérer que l'un des sujets de *L'Invasion des profanateurs* est la dépersonnalisation (voire l'annihilation de la personnalité libre) dont souffre notre société, celui de *L'Homme qui rétrécit* est la façon dont cette personnalité libre perd son pouvoir et sa puissance dans un univers de plus en plus contrôlé par les machines et la paperasse, sans oublier cet équilibre de la terreur où les guerres futures sont planifiées en fonction d'un « taux de pertes acceptable ». Scott Carey nous apparaît comme un des symboles les plus inspirés et les plus originaux de cette dévaluation de la personne humaine. À un moment donné, Carey songe que ce n'est pas lui qui rétrécit, que c'est le reste du monde qui s'agrandit. Mais dans les deux cas – dévaluation de l'individu ou inflation de l'environnement –, le résultat est le même : à mesure que Scott rétrécit, il conserve l'essence de son individualité mais perd peu à peu tout contrôle sur le monde qui l'entoure. En outre, tout comme Finney, Matheson considère son œuvre comme « une histoire, et rien de plus », une histoire avec laquelle, d'ailleurs, il ne se sent plus guère d'affinités aujourd'hui. Voici ce qu'il a à en dire :

« J'ai commencé à travailler sur ce livre en 1955. C'est le seul livre que j'ai écrit sur la côte Est – à l'exception d'un roman que j'ai rédigé à l'âge de seize ans alors que je vivais à Brooklyn. Ma situation devenait difficile ici [en Californie], et j'ai pensé que ce serait une bonne idée de retourner dans l'Est afin de me rapprocher des éditeurs ; j'avais renoncé à percer dans le cinéma. En fait, il n'y avait rien de rationnel dans cette décision. J'en avais tout simplement marre de la côte Ouest et je me suis mis dans la tête que je devais retourner à l'autre bout du pays. C'était là que vivait ma famille. Mon frère dirigeait une petite entreprise et je savais qu'il me procurerait du travail si je n'arrivais pas à placer mes textes^{*17}. On a donc déménagé. Nous louions une maison de Sound Beach, à Long Island, pendant que j'écrivais ce livre. L'idée m'en était venue plusieurs années plus tôt,

alors que je regardais un film au Redondo Beach Theater. C'était une comédie un peu bêtasse¹⁴⁹ interprétée par Ray Milland, Jane Wyman et Aldo Ray, et il y avait une scène où Ray Milland, pressé de quitter l'appartement de Jane Wyman, se trompait de chapeau et mettait celui d'Aldo Ray, qui lui descendait jusqu'en bas des oreilles. Je me suis dit : "Que se passerait-il s'il arrivait la même chose à un homme mettant son propre chapeau ?" C'est ainsi que tout a commencé.

« La totalité de ce roman a été écrite dans la cave de cette maison de Long Island. Ce fut une excellente idée. Je n'ai rien changé à cette cave. Il s'y trouvait un fauteuil à bascule et, chaque matin, je descendais à la cave avec un bloc et un crayon et j'imaginai ce qui allait arriver à mon héros ce jour-là¹⁴⁸. Je n'avais nul besoin de visualiser le lieu de l'action ni de consulter des notes. Tout était là, devant moi. Quand j'ai assisté au tournage du film¹⁵⁰, j'ai été troublé en découvrant la cave conçue par les décorateurs, car elle me rappelait beaucoup celle de Sound Beach, et j'ai ressenti sur le moment une agréable sensation de *déjà-vu*¹⁵¹.

« Il m'a fallu environ deux mois et demi pour écrire ce livre. J'avais commencé avec le plan qui fut par la suite adopté pour le film, c'est-à-dire un plan rigoureusement chronologique. Mais ça ne marchait pas, car on mettait trop de temps à arriver aux "bons passages". Alors je suis reparti de zéro en plongeant directement le lecteur dans l'univers de la cave. Il y a quelque temps, il était question de tourner un *remake* du film¹⁵², et j'ai cru que les producteurs souhaitaient que j'y collabore, si bien que j'ai décidé de respecter la structure du livre en rédigeant mon scénario, car les "bons passages" se faisaient aussi un peu attendre dans le premier film. Mais les producteurs avaient en fait envie de tourner une comédie avec Lily Tomlin, et il n'était pas question que j'en écrive le scénario. À l'époque, John Landis¹⁵³ avait accepté de se charger de la mise en scène, et il voulait que tout un tas de gens du milieu de la S.-F. et du fantastique interprètent des petits rôles. J'étais censé jouer un pharmacien qui [...] refuse de vendre des remèdes à Lily Tomlin, laquelle est si petite à ce moment-là qu'elle est perchée sur l'épaule d'un gorille intelligent (ce qui donne une idée des altérations imposées à mon idée de départ). J'ai décliné cette proposition. En fait, l'ouverture de leur scénario est presque identique à celle du mien, parfois mot à mot. Les différences deviennent par la suite de plus en

plus nombreuses. [...]

« Ce livre ne signifie plus grand-chose pour moi aujourd'hui. C'est le cas de tout ce que j'ai écrit par le passé. Si je devais choisir, je dirais que je lui préfère *Je suis une légende*, mais je me suis bien trop éloigné de ces deux romans pour être objectif. [...] Si bien que je ne changerais pas une seule ligne de *L'Homme qui rétrécit*. Il appartient à mon histoire. Je n'ai aucune raison de le récrire, même si la relative indifférence qu'il m'inspire est tempérée par le plaisir que m'a apporté son succès. L'autre jour, j'ai relu la première nouvelle que j'aie jamais vendue, *Journal d'un monstre*¹⁵⁴, et je ne me trouve aucun point commun avec elle. Je me souviens avoir écrit certaines phrases, mais elles me paraissent être de la main d'un autre. Je suis sûr que vos œuvres de jeunesse vous font la même impression^{*19}.

« *L'Homme qui rétrécit* n'a fait l'objet d'une édition reliée que très récemment. Et il figure désormais au catalogue du *Science Fiction Book Club*. Avant cela, on ne le trouvait qu'en format de poche. [...] En fait, *Je suis une légende* tient davantage de la science-fiction que *L'Homme qui rétrécit*. Celui-là m'a demandé beaucoup plus de recherches que celui-ci. Les explications scientifiques de *L'Homme qui rétrécit* ne sont que des balivernes. Bien sûr, j'ai posé quelques questions autour de moi, j'ai lu quelques bouquins, mais il m'est impossible d'expliquer le phénomène de façon convaincante. Et je rougis encore [...] d'avoir fait rétrécir Scott Carey au rythme d'un septième de pouce par jour plutôt que d'avoir adopté une progression géométrique, sans parler de l'inquiétude irrationnelle que lui inspirent les hauteurs. Mais au diable tout cela. Si j'avais attendu quelques années de plus, jamais je n'aurais pu écrire *Journal d'un monstre*, tant ce texte me paraît dénué de toute logique. Quelle différence ça peut faire ?

« Comme je l'ai déjà dit, j'ai pris du plaisir à écrire ce livre [...] en particulier parce que j'étais le Boswell¹⁵⁵ de Scott Carey, parce que je le voyais tous les jours explorer l'univers de la cave. J'avais apporté une tranche de gâteau dans la cave, je l'ai laissée sur une étagère, et elle a fini par faire partie de mon récit. Je pense que certains des incidents qui surviennent durant la période où Scott rétrécit sont réussis – l'homme qui l'embarque dans sa voiture quand il fait du stop, la naine, les garçons qui le pourchassent, son mariage qui se détériore. »

Il est plus facile de résumer *L'Homme qui rétrécit* en adoptant le

plan chronologique initialement choisi par Matheson. Après avoir traversé un banc de brume radioactive, Carey commence à rétrécir d'un septième de pouce par jour, soit environ un pied par trimestre. Comme le suggère Matheson, ce rythme n'est guère convaincant, mais comme il s'empresse de l'ajouter, quelle importance ça a-t-il du moment que nous avons conscience de ne pas lire un bouquin de S.-F. pure et dure, tel qu'auraient pu en écrire Arthur C. Clarke¹⁵⁶, Isaac Asimov¹⁵⁷ ou Larry Niven¹⁵⁸ ? De la même manière, il n'est guère plausible que des enfants accèdent à un autre univers en passant par une armoire, mais c'est exactement ce qui se passe dans le *Cycle de Narnia* de C. S. Lewis¹⁵⁹. Ce n'est pas l'analyse technique du processus de rétrécissement qui nous intéresse, et ce rythme d'un pouce par semaine nous permet au moins d'en mesurer l'avancée et les effets sur Scott Carey.

Les aventures que vit Scott à mesure qu'il rétrécit nous sont racontées sous forme de flash-back ; la principale ligne narrative est consacrée à ce qu'il croit être son ultime semaine d'existence, celle durant laquelle il doit passer d'un pouce à zéro. Il s'est fait piéger dans la cave alors qu'il tentait d'échapper à la fois à un oiseau et à son propre chat. Il y a quelque chose de particulièrement glaçant dans cette lutte opposant Scott à son chat ; pouvez-vous imaginer ce qui se passerait si vous étiez subitement réduit à une hauteur de sept pouces et si Gros Minet vous apercevait en train de courir comme un dératé sur le parquet ? Les chats, ces tueurs amoraux du monde animal, sont peut-être les plus terrifiants des mammifères. Je n'aimerais pas me retrouver dans ce genre de situation.

Matheson se montre sans doute le plus brillant lorsqu'il nous peint le portrait d'un homme seul, luttant désespérément contre des forces qui le dépassent. Voici la conclusion de son duel avec l'oiseau, à l'issue duquel il se retrouve pris au piège dans la cave :

« Il se remit debout et bombarda l'oiseau de poignées de neige qu'il voyait retomber de son bec grand ouvert. Le moineau recula. Scott se retourna, réussit tant bien que mal à avancer de quelques pas, et l'oiseau était une fois de plus sur lui, le giflant de ses ailes humides. Scott fit de grands moulinets des deux bras et sentit ses mains heurter les dures arêtes du bec. L'oiseau reprit son envol. [...]

Enfin, glacé et trempé, il se retrouva adossé au soupirail, toujours

en train de projeter de la neige sur le moineau dans l'espoir que celui-ci abandonnerait et qu'il n'aurait pas à sauter dans la cave – dont il serait alors prisonnier.

Mais l'oiseau continuait de revenir, de fondre sur lui, de faire du surplace devant lui, le bruit de ses ailes pareil à celui des draps humides claquant dans un vent violent. Soudain, la pointe du bec lui percuta le crâne, lui entaillant la peau, le rejetant contre la maison. [...] Il ramassa de la neige et la jeta, ratant sa cible. Les ailes continuaient de le gifler ; le bec lui fit une nouvelle entaille.

Lâchant un cri de saisissement, Scott bondit vers l'ouverture laissée par le carreau manquant. Il s'y faufila sans plus réfléchir. Lancé à ses trousses, l'oiseau le heurta, achevant de le faire basculer à l'intérieur¹⁶⁰. »

Scott Carey mesure sept pouces de haut lorsque l'oiseau le force à se réfugier dans la cave. Matheson nous a clairement fait comprendre que son roman est en partie une comparaison entre macrocosme et microcosme, et les sept semaines que son héros passe dans cet univers clos lui font vivre des expériences qui reflètent avec précision celles qu'il a vécues dans le monde extérieur. Lorsqu'il arrive dans la cave, il en est le roi ; il n'a presque aucun problème à utiliser sa puissance d'homme pour contrôler son environnement. Mais à mesure qu'il rétrécit, sa puissance l'abandonne peu à peu... et sa Némésis apparaît.

« L'araignée s'avavançait vers lui dans l'ombre des étendues sableuses, tricotant furieusement de ses pattes immenses. Son corps ressemblait à un œuf gigantesque et luisant qui tremblait de toute sa masse noire tandis qu'elle chargeait à travers les monticules privés de vent, laissant dans son sillage des ruissellements de sable de sa trace. [...] l'araignée gagnait du terrain, l'œuf que formait son corps perché sur ses pattes en pleine action – un œuf dont le jaune était baigné de poisons mortels. Il reprit sa course, le souffle coupé, le sang glacé par la terreur. »

Aux yeux de Matheson, *macrocosme* et *microcosme* sont en fin de compte des termes interchangeables, et la veuve noire qui partage la cave avec Scott symbolise tous les problèmes auxquels il a dû faire face lors de son rétrécissement. Lorsque Scott prend conscience du seul élément de son être qui n'a pas diminué, à savoir sa capacité à

penser et à planifier, il prend également conscience d'une source de pouvoir qui ne dépend en aucune manière du *cosme* où il se trouve. Il réussit ensuite à sortir de la cave, un univers que Matheson rend aussi étrange et effrayant qu'une autre planète... et finit par découvrir que « pour la nature, il n'y avait pas de zéro », et qu'il existe un lieu où macrocosme et microcosme se rencontrent.

L'Homme qui rétrécit peut être lu comme un excellent récit d'aventures – il fait partie de ces rares bouquins que j'offre souvent à mes amis en leur enviant l'expérience qui les attend (parmi les autres figurent *Bilbo le Hobbit*¹⁶¹ de J. R. R. Tolkien, *L'Écharpe*¹⁶² de Robert Bloch et *La Révolte des carnassiers*¹⁶³ de Berton Roueché). Mais le roman de Matheson est bien plus qu'un récit d'aventures, un genre de guide de survie à l'usage du petit peuple. Plus sérieusement, c'est un roman qui traite avec intelligence du concept de puissance – comment on la gagne et comment on la perd.

Permettez-moi de m'écarter quelques instants du roman de Matheson – je reviendrai, comme disait le général MacArthur – afin de prononcer une déclaration quelque peu surprenante : toute la littérature fantastique tourne autour du concept de puissance ; les meilleurs ouvrages du genre nous présentent des personnages qui la gagnent en payant un coût élevé ou qui la perdent de façon tragique ; les ouvrages médiocres, des personnages qui la détiennent et l'exercent sans jamais la perdre. En général, le mauvais fantastique séduit des personnes qui se sentent privées de puissance dans leur vie quotidienne et qui s'en injectent une dose revigorante en lisant les aventures de barbares musculeux dont la force extraordinaire n'est surpassée que par leur virilité encore plus extraordinaire ; ces histoires nous présentent le plus souvent un héros plus grand que nature affrontant des hordes de démons sur l'escalier d'albâtre d'un temple en ruine, tenant une épée d'une main et une créature court vêtue au creux de son bras libre.

Ce sous-genre du fantastique, que ses amateurs appellent la *sword and sorcery*¹⁶⁴, n'est pas forcément ce qui se fait de pire, mais il n'est quand même pas transcendant ; en gros, il s'agit de romans de boy-scouts, avec un peu plus de sexe et des peaux de bêtes à la place des shorts (et le plus souvent un dessin de Jeff Jones¹⁶⁵ en couverture). Les romans et les nouvelles de *sword and sorcery* sont des histoires de puissance écrites pour des impuissants. Lorsqu'il rentre chez lui,

l'employé de bureau qui tremble en voyant les jeunes voyous traînant près de son arrêt de bus peut s'imaginer en train de brandir une épée, le ventre miraculeusement aplati et les muscles transformés en ces « barreaux d'acier » qu'évoquent si souvent les tâcherons de la littérature populaire.

Le seul écrivain à avoir tiré son épingle de ce jeu-là est Robert E. Howard¹⁶⁶, un génie excentrique qui a vécu et qui est mort dans le Texas rural (Howard s'est suicidé alors que sa mère, atteinte d'un mal incurable, venait de sombrer dans le coma, apparemment incapable d'affronter la vie sans elle). Howard a triomphé des limites imposées par son matériau infantile grâce à la force de son écriture et grâce aussi à son imagination, laquelle était bien plus puissante que ne le fut jamais son héros Conan, même dans ses rêves les plus fous. Les meilleurs textes de Howard sont si chargés d'énergie qu'ils semblent émettre des étincelles. Des nouvelles comme *Le Peuple du cercle noir*¹⁶⁷ luisent d'une lueur farouche et inquiétante. Quand il était au mieux de sa forme, Howard était le Thomas Wolfe¹⁶⁸ du fantastique, et la plupart des récits qu'il a consacrés à Conan semblent se mélanger les pinceaux à force de dynamisme. Mais une bonne partie de son œuvre est médiocre, voire carrément nullissime... Voilà qui peînera et fâchera ses légions de fans, mais c'est à mon sens le terme qui convient. Robert Bloch, un des contemporains de Howard, avait jadis suggéré dans sa première lettre à la revue *Weird Tales* que Conan lui-même n'était pas si terrible que ça. Selon Bloch, Conan aurait dû être banni dans les ténèbres extérieures et condamné à se servir de son épée pour découper des figurines en papier. Inutile de dire que les hordes d'admirateurs de Howard n'ont pas apprécié ; sans doute que ce pauvre Bob Bloch aurait été lynché si lesdites hordes avaient décidé de marcher sur Milwaukee¹⁶⁹.

Encore en dessous des barbares de la *sword and sorcery*, il y a les super-héros qui prolifèrent dans les *comic books* publiés par les deux géants survivants du genre – encore que « géants » soit peut-être un bien grand mot ; selon une enquête publiée dans le magazine *Creepy*¹⁷⁰ en 1978, le lectorat du *comic book* semble avoir diminué de façon irrévocable. Ces personnages (que leurs dessinateurs appellent familièrement « héros en caleçon long ») sont invincibles. Le sang ne coule jamais de leurs organismes magiques ; ils réussissent à mettre sous les verrous des criminels aussi pittoresques que Lex Luthor¹⁷¹ et

l'Homme-Sable sans avoir à ôter leur masque pour témoigner devant un tribunal ; leurs défaites ne sont jamais que provisoires^{*20}.

Au sommet de l'échelle, nous trouvons des personnages qui soit découvrent en eux-mêmes une puissance dont ils ne soupçonnaient pas l'existence (voir Thomas Covenant dans la remarquable trilogie de Stephen Donaldson, *Les Chroniques de Thomas l'incrédule*¹⁷², ou encore Frodon dans *Le Seigneur des anneaux*¹⁷³ de Tolkien), soit perdent leur puissance avant de la retrouver, à l'instar de Scott Carey dans *L'Homme qui rétrécit*.

Comme nous l'avons déjà souligné, l'horreur n'est qu'un sous-ensemble du fantastique, et qu'est-ce qu'une histoire fantastique sinon une histoire de magie ? Et qu'est-ce qu'une histoire de magie sinon une histoire de pouvoir ? L'un définit l'autre, ou presque. Le pouvoir, c'est la magie ; la magie, c'est la puissance. Le contraire de la puissance, c'est l'impuissance, c'est-à-dire la perte de la magie. On ne trouvera pas trace d'impuissance dans les histoires de *sword and sorcery*, pas plus que dans les aventures de Superman, de Batman et de Captain Marvel que nous avons lues étant enfants avant – dans le meilleur des cas – de passer à des formes littéraires moins infantiles et plus ouvertes sur les réalités de la vie. Le thème principal du fantastique, ce n'est pas la possession et l'usage de la magie (sinon, ce serait Sauron le héros du *Seigneur des anneaux*) ; c'est – du moins il me le semble – la découverte et l'apprentissage de la magie.

Et pour revenir au roman de Matheson, ce concept de rétrécissement est bien fascinant, n'est-ce pas ? L'esprit pense immédiatement à une foule de symboles, dont la plupart tournent autour de la dualité puissance-impuissance... sexuelle ou autre. Si le rétrécissement est si important dans le roman de Matheson, c'est parce que Scott Carey commence par considérer la taille comme un pouvoir, une puissance... une magie. Dès qu'il se met à rétrécir, il commence à perdre ces trois choses – du moins le pense-t-il jusqu'à ce qu'il acquière une nouvelle perspective. Rien d'étonnant à ce qu'il réagisse à cette triple perte par une crise de rage aveugle :

« Que croyaient-ils donc ? s'emporta-t-il. Que j'allais les laisser jouer avec moi ? Tu n'étais pas là, toi, tu n'as rien vu ! On aurait dit des enfants à qui on a donné un nouveau jouet. Un homme qui rétrécit ! Dieu tout-puissant, un homme qui rétrécit ! Leurs yeux en

brillaient de plaisir. »

À l'instar des jurons poussés par Thomas Covenant dans la trilogie de Donaldson, la rage de Scott souligne son impuissance plutôt qu'elle ne la dissimule, et c'est en partie cette colère qui fait de lui un personnage si intéressant et si crédible. Il n'est ni Conan, ni Superman (Scott perd pas mal de sang avant de s'échapper de sa cave, et lorsque nous assistons à ses tentatives de plus en plus frénétiques, nous le soupçonnons parfois d'être à moitié fou), ni Doc Savage¹⁷⁴. Scott ne trouve pas toujours la solution à ses problèmes. Il lui arrive souvent de rater son coup, et il réagit de la façon dont vous et moi réagirions probablement dans les mêmes circonstances : il pique une crise.

En fait, si nous envisageons le rétrécissement que subit Scott comme le symbole d'une maladie incurable (et l'avancement de celle-ci a pour conséquence une perte de puissance analogue au rétrécissement), nous voyons que les réactions que lui donne Matheson correspondent au schéma élaboré par les psychologues... sauf que ce schéma fut mis en évidence bien des années après la parution du roman. Scott passe de l'incrédulité à la colère, puis à la dépression, puis enfin à l'acceptation. Son cas, semblable à celui d'un cancéreux, le conduit à accepter l'inévitable s'il veut être en mesure de trouver un nouvel accès à la magie. Pour Scott, tout comme pour bon nombre de malades en phase terminale, l'ultime étape est une sorte d'euphorie consécutive à cette acceptation.

C'est fort légitimement que Matheson a recours au flash-back pour attaquer d'emblée avec les « bons passages », mais on est en droit de se demander à quoi aurait ressemblé son livre s'il avait choisi de l'écrire suivant un plan chronologique. La perte de puissance que subit Scott nous est exposée lors de plusieurs épisodes dispersés dans le récit : il est pourchassé par des adolescents – qui le prennent pour un petit garçon ordinaire –, puis il est pris en auto-stop par un homme qui se révèle être un homosexuel. Il se sent de moins en moins respecté par sa fille Beth, en partie à cause de ce bon vieux principe qui veut que « la force, c'est le droit » (ou encore pourrions-nous dire : « la force, c'est la puissance »... ou : « la force, c'est la magie ») et qui n'est jamais entièrement absent des relations parent-enfant, même des plus éclairées, mais aussi parce que sa perte de taille oblige Beth à restructurer de façon constante les sentiments que lui inspire son père,

lequel emménage dans une maison de poupée avant de se retrouver à la cave. Un lecteur morbide imaginera sans peine la petite fille, qui ne comprend pas vraiment la situation, profitant d'un jour de pluie pour inviter ses copines à jouer avec son papa.

Mais ce sont les relations de Scott avec Lou, son épouse, qui lui posent ses problèmes les plus douloureux. Ce sont des problèmes à la fois personnels et sexuels, et je pense que la plupart des hommes, même aujourd'hui, ont tendance à identifier magie et puissance sexuelle. Même quand une femme ne veut pas, elle peut ; un homme, lui, découvre parfois qu'il ne peut pas alors même qu'il veut. C'est grave. Et alors que Scott, qui mesure à présent un mètre vingt-cinq, revient du centre médical où il a subi de nouveaux tests, il se retrouve dans une situation où la perte de magie sexuelle devient cruellement évidente :

« Lou leva les yeux et sourit.

– Que tu es mignon ! dit-elle.

Ce n'était dû ni à ses paroles ni à son expression, mais soudain, il reprit conscience, affreusement, de sa taille. Ses lèvres s'étirèrent en un semblant de sourire et il alla s'asseoir auprès d'elle, pour le regretter aussitôt.

Lou renifla.

– Mmm, tu sens bon !

[...]

– C'est toi qui es mignonne comme tout, répondit-il. Magnifique.

– Magnifique ! pouffa-t-elle. Certainement pas.

Il se pencha brusquement vers elle et l'embrassa dans le cou. La main gauche de Lou lui caressa lentement la joue.

– Voyez-moi ça, comme c'est doux, murmura-t-elle.

Il déglutit. [...] lui parlait-elle vraiment comme à un petit garçon ? »

Et quelques minutes plus tard :

« Il expira lentement par le nez.

– Je suppose que... ce serait assez grotesque, de toute manière. Étant donné mon apparence. Ce serait comme...

– Je t'en prie, mon chéri. (Pas question de le laisser aller plus loin.)

Tu rends les choses encore plus difficiles.

– Regarde-moi. Comment ça pourrait être pire ? »

Plus tard, au cours d'un autre flash-back, nous découvrons un Scott devenu voyeur, espionnant la baby-sitter que Louise a engagée pour s'occuper de Beth. Dans une série de scènes à la fois horribles et comiques, Scott transforme cette fille boutonneuse et grassouillette en bombe sexuelle pour gamin masturbateur. Cette régression à l'adolescence nous montre à quel point Scott a perdu sa magie sexuelle.

Mais quelques semaines plus tard – Scott mesure à présent quarante-cinq centimètres –, il rencontre Clarice, une naine qui travaille dans un cirque. Et c'est cet épisode qui nous permet de comprendre le credo de Matheson : la magie perdue peut être retrouvée ; la magie existe sur plusieurs niveaux et devient ainsi la force unificatrice qui rapproche le macrocosme du microcosme. Lorsqu'il rencontre Clarice, Scott est un peu plus grand qu'elle, et il découvre dans sa roulotte un univers à sa taille. Un environnement dans lequel il peut réaffirmer son propre pouvoir :

« Il en eut la respiration coupée. C'était là son monde, un monde à sa mesure – des chaises et un divan sur lesquels il pouvait s'asseoir sans s'y sentir englouti ; des tables auprès desquelles il pouvait se tenir, dont il pouvait atteindre la surface, au lieu d'avoir à passer en dessous ; des lampadaires qu'il pouvait allumer et éteindre sans avoir à vainement lever la tête vers leur cime, comme si c'étaient des arbres. »

Et – inutile de le dire – il découvre également sa magie sexuelle au cours d'un épisode aussi touchant que pathétique. Nous savons bien qu'il va la reperdre une fois que Clarice sera à son tour devenue gigantesque par rapport à lui, et bien que l'impact de ces épisodes soit quelque peu dilué par le parti pris du flash-back, le lecteur comprend parfaitement ce que l'auteur veut lui dire : ce qui a été trouvé peut être retrouvé, et la rencontre de Scott et de Clarice justifie la conclusion étrange mais puissante du roman : « Puis il réfléchit. Si la nature existait à une infinité de niveaux, peut-être en allait-il de même pour l'intelligence. [...] Scott Carey s'élança dans son nouvel univers, tous ses sens en éveil. »

Espérons que ce n'est pas pour être dévoré par la première limace ou la première amibe qui croisera son chemin.

Dans le film de Jack Arnold, dont Matheson a écrit le scénario, la dernière réplique de Scott est un cri de triomphe : « J'existe encore ! », un cri qu'il pousse sur fond de nébuleuses et de galaxies. J'ai demandé à Matheson s'il fallait voir là-dedans des connotations religieuses, voire un début d'intérêt pour la vie après la mort (un sujet qui a pris une importance croissante dans ses œuvres ultérieures ; voir *La Maison des damnés*¹⁷⁵ et *Au-delà de nos rêves*¹⁷⁶). Voici sa réponse : « Le cri de Scott Carey ne faisait à mes yeux que signaler une continuité entre le macrocosme et le microcosme, pas entre la vie et la mort. Coïncidence intéressante, j'ai été contacté pour récrire le scénario du *Voyage fantastique*, dont Columbia projette de faire un *remake*¹⁷⁷. Je ne suis pas arrivé à m'y mettre, car c'était un sujet trop technique pour moi qui souhaite désormais privilégier les personnages, mais c'était un peu un prolongement de la conclusion de *L'Homme qui rétrécit* – une expédition militaro-scientifique dans le microcosme. »

L'Homme qui rétrécit nous apparaît comme un classique de l'histoire de survie ; ce roman ne comporte qu'un seul personnage, et il s'y pose les questions les plus élémentaires : manger, s'abriter, survivre, détruire la Némésis (une force dionysiaque dans l'univers somme toute apollinien de la cave). Bien qu'on ne puisse pas qualifier ce livre d'érotique, il a néanmoins le mérite de traiter l'angle sexuel d'une façon plus réfléchie que ne le faisait la littérature populaire des années 1950. Dans le milieu de la science-fiction et du fantastique, Matheson fut un des premiers à affirmer le droit des écrivains à traiter les problèmes sexuels de façon sensible et réaliste ; parmi les autres auteurs ayant pris part à cette lutte (et ce fut une lutte), nous pourrions citer Philip José Farmer¹⁷⁸, Harlan Ellison¹⁷⁹, et surtout Theodore Sturgeon¹⁸⁰. On a peine aujourd'hui à imaginer le scandale qu'ont causé les dernières pages d'*Un peu de ton sang*¹⁸¹, où Sturgeon expose sans ambiguïté la méthode utilisée par son vampire pour se nourrir (« C'est la pleine lune, écrit-il à sa petite amie d'un ton à la fois glaçant et nostalgique, et j'aimerais bien avoir un peu de ton sang »), mais scandale il y eut. Peut-être pourrions-nous reprocher à Matheson d'avoir abordé l'angle sexuel de son sujet d'une façon un peu trop compassée, mais vu le contexte de l'époque, je pense qu'on peut l'applaudir pour la simple raison qu'il a osé le faire.

En tant que fable sur la puissance perdue et retrouvée, *L'Homme qui rétrécit* peut être considéré comme un des meilleurs romans parus durant la période qui nous intéresse. Et je ne voudrais pas vous donner l'impression que je parle uniquement de puissance sexuelle. Il existe certains critiques plutôt pénibles – pour la plupart des freudiens brouillons – qui pensent que le fantastique et l'horreur dans leur ensemble ne parlent que de sexe ; alors que j'assistais à un cocktail durant l'automne 1978, j'ai entendu une analyse de la conclusion de *L'Homme qui rétrécit* – je passerai sous silence le nom de la femme qui a exposé cette théorie, mais c'est un nom qui vous serait familier si vous êtes amateur de science-fiction – qui mérite d'être répétée dans ces pages. En termes symboliques, a déclaré cette femme, l'araignée représente le vagin. Scott réussit à tuer sa Némésis, la veuve noire (la plus vaginale de toutes les araignées), en l'empalant sur une épingle (symbole phallique, de toute évidence, non ?). Par conséquent, après avoir échoué à satisfaire sexuellement sa femme, puis après avoir satisfait Clarice pour la perdre aussitôt, Scott tue symboliquement ses pulsions sexuelles en empalant l'araignée. C'est là son ultime acte sexuel, à l'issue duquel il s'échappe de sa cave et retrouve sa liberté.

Toute cette démonstration est bien intentionnée, mais c'est quand même de la connerie pure, et on ne me fera jamais prendre ce genre de vessie pour une lanterne. Si je me suis permis de vous raconter cette anecdote, c'est pour souligner que les écrivains de fantastique et d'horreur doivent fréquemment encaisser ce genre de conneries... le plus souvent du fait de personnes qui considèrent, ouvertement ou en secret, que les écrivains d'horreur ne sont pas tout à fait sains d'esprit. À leurs yeux, les romans d'horreur ne sont que des tests de Rorschach qui finiront un jour par leur révéler les fixations anales, orales ou génitales de leurs auteurs. En commentant les critiques négatives qui ont accueilli en 1960 l'essai de Leslie Fiedler¹⁸² intitulé *Love and Death in the American Novel*, Wilfrid Sheed remarque : « Les interprétations freudiennes sont toujours accueillies par des éclats de rire. » Et c'est tant mieux, si vous voulez mon avis, car rappelez-vous que si les romanciers dits « normaux » sont considérés avec une certaine méfiance par leurs voisins, l'écrivain d'horreur, lui, est toujours invité à s'allonger sur un divan. Et nous sommes parfaitement normaux dans notre immense majorité. Hé, hé.

Tout charabia freudien mis à part, *L'Homme qui rétrécit* peut être

considéré tout simplement comme une excellente histoire qui se trouve traiter de la politique intérieure de la puissance... ou, si vous préférez (et je préfère), de la politique intérieure de la magie. Et la mort de l'araignée aux mains de Scott a pour but de nous montrer que la magie ne dépend pas de la taille mais du cœur et de l'esprit. Si ce livre nous apparaît comme beaucoup plus grand que d'autres œuvres du genre (petit jeu de mots parfaitement volontaire), et considérablement plus réussi que d'autres bouquins où des hommes miniatures¹⁸³ affrontent scarabées, mantes religieuses et autres bestioles (voir par exemple *Cold War in a Country Garden*¹⁸⁴ de Lindsay Gutteridge), c'est parce que Matheson a écrit son histoire de façon à la fois palpitante et intimiste – et, en fin de compte, parce qu'il réussit toujours à nous convaincre^{*21}.

8

Il serait injuste de conclure une discussion du roman d'horreur moderne, même aussi brève que celle-ci, sans mentionner deux jeunes écrivains britanniques, Ramsey Campbell¹⁸⁵ et James Herbert¹⁸⁶. Ils font partie d'une nouvelle génération de fantastiqueurs britanniques qui semblent sur le point de revitaliser le genre, un peu à la façon dont les poètes d'Albion ont redonné vie à la poésie américaine au début des années 1960. Outre Campbell et Herbert, qui sont les plus connus de mes compatriotes, on pourrait également citer Robert Aickman¹⁸⁷ (qui ne saurait être qualifié de jeune Turc – mais vu que des livres comme *Cold Hand in Mine* lui ont apporté un public américain, il me semble logique de le ranger dans la Nouvelle Vague britannique), Nick Sharman¹⁸⁸ et Thomas Tessier¹⁸⁹, un Américain exilé à Londres qui a récemment publié un roman intitulé *La Nuit du sang*¹⁹⁰, sans doute la meilleure histoire de loups-garous de ces vingt dernières années, sans parler d'une bonne vingtaine d'autres écrivains.

Tout comme l'a remarqué Paul Theroux¹⁹¹ – autre Américain expatrié à Londres –, il y a quelque chose de typiquement britannique dans le conte d'horreur (et surtout, peut-être, dans ceux qui traitent de l'archétype du Fantôme). Theroux, qui a écrit un roman d'horreur en demi-teinte intitulé *The Black House*, préfère les contes macabres et policés de M. R. James¹⁹², et ceux-ci semblent résumer toutes les

qualités de l'horreur britannique classique. Ramsey Campbell et James Herbert sont tous deux des modernes, et bien que la famille à laquelle ils appartiennent soit trop petite pour exclure toute ressemblance même entre cousins éloignés, il me semble que ces deux hommes, dont les styles, les points de vue et les méthodes d'attaque sont diamétralement opposés, écrivent des textes passionnants et dignes de louanges.

Campbell, originaire de Liverpool (« Vous parlez exactement comme un des Beatles ! » s'exclame un des personnages de son nouveau roman, *Le Parasite*¹⁹³, en s'adressant à un écrivain de Liverpool), écrit dans un style froid, presque glacial, et la vision qu'il a de sa ville natale est toujours un peu excentrique, un peu dérangement. Le lecteur qui entre dans un texte de Campbell semble percevoir le monde à travers un voile perceptuel flou et mouvant, comme s'il était au terme... ou au début... d'un *trip* au L.S.D. L'excellence formelle de son style et l'étrangeté de ses images font de lui l'équivalent fantastique de Joyce Carol Oates¹⁹⁴ (et il est aussi prolifique que celle-ci, produisant romans et nouvelles à un rythme ahurissant), et la perception du monde dont il investit ses personnages rappelle elle aussi Oates – tout comme lors d'un petit *trip* au L.S.D., il y a quelque chose de glaçant et de schizophrénique dans la façon dont ses héros perçoivent les choses qui les entourent... ainsi que dans ces dernières. Voici ce que voit Rose alors qu'elle visite un grand magasin de Liverpool dans *Le Parasite* :

« Un groupe de bambins la regardèrent passer, leurs yeux peints dans leurs orbites. Au rez-de-chaussée, des mains rouges, roses et jaunes plantées sur des pieux se dressaient vers elle depuis le comptoir des gants. Des visages aveugles et mauves se tendaient vers elle, surplombant de longs cous tentaculaires ; des perruques étaient nichées sur leurs crânes. [...]

L'homme chauve avait toujours les yeux fixés sur elle. Sa tête paraissait juchée sur une étagère et brillait sous les néons comme du Celluloïd. Ses yeux avaient l'éclat pâle et inexpressif du cristal et Rose se demanda si elle n'était pas en présence d'un mannequin débarrassé de sa perruque. Lorsqu'une épaisse langue rose surgit entre les lèvres de l'homme, ce fut comme si une tête en plastique avait pris vie¹⁹⁵. »

Excellent. Mais fichtrement bizarre ; Campbell a un style si unique qu'il pourrait le breveter. Les bons romans d'horreur ne sont guère fréquents – loin de là –, mais ils ne sont pas non plus totalement absents des librairies. Je veux dire par là qu'il paraît environ tous les ans un bon (ou un assez bon) roman d'horreur et/ou de fantastique – et la même statistique s'applique aux films. Lors d'une année exceptionnelle, l'amateur trouvera jusqu'à trois bons bouquins noyés dans le flot des livres de poche présentant des enfants doués de pouvoirs paranormaux et des candidats à la présidence venus de l'enfer, sans parler du tas de nullités qui ont l'honneur d'une édition reliée, comme le sinistre *Virgin* de James Petersen. Mais, et peut-être est-ce là un paradoxe, les bons *écrivains* d'horreur sont fort rares... et Campbell est plus que bon.

C'est une des raisons pour lesquelles les amateurs accueilleront *Le Parasite* avec un tel plaisir et un tel soulagement ; ce roman est encore meilleur que son premier, dont j'ai l'intention de discuter ici. Cela fait plusieurs années que Campbell publie régulièrement des nouvelles (son premier livre, *The Inhabitant of the Lake*¹⁹⁶, un pastiche de Lovecraft, fut publié par Arkham House, tout comme les premiers livres de Bloch et de Bradbury). Plusieurs recueils sont disponibles en librairie, le meilleur d'entre eux étant sans doute *The Height of the Scream*¹⁹⁷. Ce livre ne reprend malheureusement pas *Le Compagnon*¹⁹⁸, un texte dans lequel un homme solitaire qui occupe ses vacances à visiter les fêtes foraines rencontre une horreur indescriptible dans un train fantôme. *Le Compagnon* est sans doute la meilleure histoire d'horreur en langue anglaise publiée durant ces trente dernières années ; elle fait partie de la petite douzaine de textes contemporains qui seront encore lus et réédités dans un siècle. Campbell est un homme cultivé, par contraste avec les trop nombreux crétins qui sévissent dans notre genre d'élection, un écrivain plein de retenue alors que nombre de ses confrères – moi y compris – ont tendance à verser dans le mélodrame pantelant, un styliste fluide alors que même les meilleurs d'entre nous se conforment bien trop souvent à des « règles d'écriture fantastique » complètement stupides.

Mais les bons nouvellistes fantastiques ne parviennent pas toujours à passer au stade du roman (Poe s'y est essayé avec *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*¹⁹⁹, et il n'a connu qu'un succès tout relatif ; Lovecraft est l'auteur de deux tentatives ambitieuses mais en partie

ratées, *L’Affaire Charles Dexter Ward*²⁰⁰ et *Les Montagnes hallucinées*²⁰¹, ce dernier étant nettement plus intéressant et évoquant étrangement le court roman de Poe). Campbell a sauté le pas presque sans effort, nous offrant un roman aussi bon que son titre est déconcertant : *La Poupée qui dévora sa mère*²⁰². Ce livre fut publié en édition reliée en 1977, dans la plus grande discrétion, puis en édition de poche l’année suivante avec encore moins de bruit... un écrivain serait en droit de se demander si les éditeurs ne pratiquent pas une forme de magie vaudoue, sélectionnant certains livres pour les offrir au marché en guise de sacrifices rituels.

Enfin, peu importe. Pour revenir à cette difficile transition entre la nouvelle et le roman : le romancier peut être comparé à un coureur de fond, et le lecteur sent parfois la fatigue gagner peu à peu le débutant. Il commence à perdre son souffle vers la centième page, à haleter carrément vers la deux centième, et lorsqu’il débouche enfin sur la ligne d’arrivée, quasiment sur les genoux, seul le fait qu’il soit parvenu en bout de course lui vaut les félicitations du jury. Mais Campbell sait courir.

C’est dans le privé un homme plutôt amusant, voire jovial (lors de la *World Fantasy Convention* de 1979, il devait remettre à Stephen Donaldson²⁰³ le *British Fantasy Award* qu’il avait remporté grâce aux *Chroniques de Thomas l’incrédule* ; avec son plus bel accent de Liverpool, Campbell a décrit la statuette matérialisant le prix comme un « gode squelettique ». Le public a éclaté de rire et une personne assise à ma table s’est exclamée : « Il parle exactement comme un des Beatles ! »). À la façon de Robert Bloch, jamais on ne le soupçonnerait d’être un écrivain d’horreur, encore moins l’un des plus terrifiants du moment. Voici ce qu’il a à dire à propos de *La Poupée qui dévora sa mère* – et en particulier sur cette difficile transition que j’ai évoquée plus haut : « Ce que je voulais faire avec ce livre, c’est inventer un nouveau monstre, si une telle chose est possible, mais surtout parvenir à écrire un roman, car je n’avais jusque-là commis que des nouvelles. En 1961 ou 1962, j’avais envisagé d’écrire l’histoire d’un sorcier qui décidait de se venger de sa ville ou de son village, dont les habitants lui avaient causé des torts, réels ou imaginaires. Il comptait utiliser des poupées vaudoues pour infliger des difformités aux nouveau-nés – on imagine déjà la scène classique du médecin accoucheur s’exclamant, le visage livide : “Mon Dieu, ça n’a rien d’humain !...” »

Mais mon sorcier comptait également utiliser ses poupées pour ressusciter les bébés difformes après leur mort. Une idée vraiment écœurante. Et c'est à ce moment-là qu'a éclaté l'affaire des bébés de la thalidomide, et j'ai laissé tomber mon idée qui me semblait un peu trop malvenue.

« Je suppose qu'elle a refait surface avec le personnage de *La Poupée qui dévora sa mère*, lequel vient au monde en rongant le ventre de sa génitrice.

« Quelle différence y a-t-il entre l'écriture d'un roman et celle d'une nouvelle ? Je pense qu'un roman finit par acquérir son propre mouvement. Quand je veux en commencer un, je suis obligé de l'attaquer de biais, de me dire : "Peut-être que je m'y mettrai la semaine prochaine, ou le mois prochain." Puis un beau jour, je m'assieds à mon bureau, je commence à écrire, et à midi je m'écrie : "Mon Dieu ! J'ai commencé un roman ! Incroyable !"

« Quand j'ai demandé à Kirby [McCauley] quelle serait la bonne longueur pour mon premier roman, il m'a répondu que soixante-dix mille mots lui semblaient un bon chiffre, et je l'ai pris au pied de la lettre. Quand j'ai eu écrit environ soixante-trois mille mots, je me suis dit : "Plus que sept mille mots – il est temps de conclure." C'est pour ça que la plupart des derniers chapitres semblent un peu abrupts. »

Le roman de Campbell débute lorsque Rob, le frère de Clare Frayn, perd un bras et la vie lors d'un accident de voiture. Ce bras arraché est un élément important de l'intrigue, parce qu'un homme s'enfuit avec... et le dévore. Ce mangeur de bras, nous dit-on par la suite, est un étrange jeune homme du nom de Chris Kelly. Clare – qui incarne la plupart des idées que nous avons évoquées à propos du « nouveau gothique américain » (d'accord, Campbell est britannique, mais la majorité de ses influences – littéraires et cinématographiques – sont américaines) – fait la connaissance d'un journaliste nommé Edmund Hall, lequel est persuadé que le responsable de la mort de Rob Frayn est un de ses anciens condisciples, un jeune garçon fasciné par la mort et le cannibalisme. Lorsque nous avons parlé archétypes, je ne vous ai pas proposé de consacrer une carte de notre tarot à la Goule, un des monstres les plus macabres qui soient, estimant que manger la chair et boire le sang étaient deux attributs du même archétype^{*22}. Campbell a-t-il vraiment réussi à créer un « nouveau monstre » ? Étant donné les limites du genre, je ne le pense pas, mais il nous gratifie en tout cas

d'un point de vue original... ce qui n'est déjà pas si mal. Je pense que Chris Kelly n'est qu'un nouvel avatar de notre vieil ami le Vampire... à la façon de celui qu'on découvre dans *Frissons* de David Cronenberg, un film qui ressemble sur bien des points au roman de Campbell.

Clare, Edmund Hall et George Pugh, un propriétaire de cinéma dont la vieille mère a été elle aussi la victime de Kelly, joignent leurs forces à contrecœur pour traquer le cannibale surnaturel. Nous percevons ici les échos du classique absolu de l'histoire de vampires, à savoir le *Dracula* de Stoker. Et c'est peut-être le contraste entre les deux groupes de chasseurs, les six qui traquent le vampire et les trois qui traquent le cannibale, qui nous permet le mieux de mesurer les changements intervenus durant les quatre-vingts ans séparant ces deux livres. Clare, Edmund et George ne se sentent nullement investis par une quelconque vertu – ce ne sont que des hommes et une femme ordinaires, terrifiés, déboussolés, parfois déprimés ; ils se replient sur eux-mêmes plutôt que de chercher à s'ouvrir sur les autres, et bien que nous ressentions leur terreur avec une certaine force, nous ne pensons pas un seul instant que la justesse de leur cause suffira à assurer leur triomphe. D'une certaine façon, ils symbolisent ce lieu lugubre et misérable qu'est devenue l'Angleterre durant la seconde moitié du ^{xx}e siècle, et nous avons l'impression que, si certains d'entre eux vont réussir à s'en sortir, ce sera par un coup de chance plutôt que grâce à leurs actes.

Mais nos trois chasseurs réussissent à retrouver Kelly... d'une certaine façon. La conclusion de leur traque se déroule dans la cave d'un taudis promis à la démolition, et Campbell a créé là une des scènes les plus oniriques et les plus efficaces de l'horreur moderne. Dans l'évocation surréelle et cauchemardesque d'un mal antique, dans les aperçus qu'elle nous donne du « pouvoir absolu », c'est une voix de cette fin de siècle qui parle en utilisant un langage dont on peut attribuer la paternité à Lovecraft. Ce roman n'est ni une pâle imitation ni un simple pastiche de Lovecraft, mais une vision viable et crédible des Grands Anciens²⁰⁴ lovecraftiens qui hantaient les rues de Dunwich²⁰⁵, d'Arkham²⁰⁶, de Providence²⁰⁷ et de Central Falls... sans oublier les pages de *Weird Tales*.

Campbell se débrouille bien avec ses personnages, même s'il manque un peu de sympathie à leur égard (cette absence d'émotion rend sa prose encore plus glaçante, et certains lecteurs risquent d'être

déroutés par la tonalité de ce roman ; sans doute se diront-ils que Campbell l'a cultivé dans une éprouvette plutôt que de se contenter de l'écrire) : Clare Frayn, avec ses jambes lourdes et ses rêves de grâce, Edmund, avec ses visions de gloire littéraire à venir, et surtout George Pugh, le personnage pour lequel Campbell semble avoir le plus de tendresse, qui s'accroche à la dernière de ses salles de cinéma encore en activité, morigénant deux adolescentes qui prennent congé avant la fin de l'hymne national.

Mais le personnage central de ce livre est peut-être la ville de Liverpool elle-même, avec son éclairage au sodium, ses taudis et ses docks, ses cinémas transformés en DES CENTAINES DE MÈTRES DE MEUBLES. Les nouvelles de Campbell sont imprégnées de Liverpool, exprimant à son égard un mélange d'attrance et de répulsion, et ce sens du lieu est une des plus grandes qualités de *La Poupée qui dévora sa mère*. Le Liverpool de Campbell est aussi richement évoqué que le Los Angeles des années 1940 et 1950 dans les livres de Raymond Chandler ou le Houston des années 1960 dans ceux de Larry McMurtry²⁰⁸. « Des enfants jouaient au ballon contre le mur de l'église, écrit Campbell ; le Christ levait les bras, comme pour l'attraper. » C'est une petite phrase fort discrète, que l'on sent presque rédigée sous l'inspiration du moment (tout comme ces sinistres gants multicolores dans *Le Parasite*), mais ce genre de notation exerce un effet cumulatif, et nous suggère que pour Campbell l'horreur est une question de point de vue autant que d'anecdote.

La Poupée qui dévora sa mère n'est pas le meilleur des livres abordés dans ces pages – je suppose que ce titre devrait être attribué à *La Maison hantée* ou à *Ghost Story* –, et il n'est pas aussi bon que *Le Parasite*... mais il est quand même fichtrement bon. Campbell ne sombre à aucun moment dans les excès qu'aurait pu lui inspirer un matériau digne des journaux à sensation, et fait même une allusion ironique à ceux-ci (on aperçoit un professeur terne et sec comme une trique en train de se détendre en lisant une feuille de chou dont la manchette proclame : IL DÉCOUPAIT LES JEUNES VIERGES EN RIAN – un sous-titre grotesque nous apprend en outre que : *Sa puissance venait de ce qu'il n'avait pas d'orgasme*). Il nous fait parcourir plusieurs niveaux de psychologie anormale pour nous faire déboucher sur quelque chose de bien pire.

Campbell est extrêmement conscient de ses racines littéraires – il

cite Lovecraft (ajoutant « bien sûr » de façon presque inconsciente), Robert Bloch (il compare la conclusion de *La Poupée qui dévora sa mère* avec celle de *Psychose*, où Lila Crane doit affronter la « mère » de Norman Bates dans une autre cave), et les histoires d'horreur urbaine de Fritz Leiber²⁰⁹ (dont *Fantôme de fumée*²¹⁰), notamment l'étrange roman que Leiber a consacré à la ville de San Francisco, *Notre-Dame des Ténèbres*²¹¹ (couronné meilleur roman de l'année à la *World Fantasy Convention* de 1978). Dans *Notre-Dame des Ténèbres*, Leiber avance la thèse selon laquelle dès qu'une ville devient suffisamment complexe, elle acquiert une sorte de vie individuelle, totalement indépendante de celle de ses habitants – une vie maléfique sans doute liée aux Grands Anciens de Lovecraft et de Clark Ashton Smith²¹², un écrivain auquel Leiber fait référence de façon plus explicite. Un de ses personnages va jusqu'à suggérer que San Francisco n'a acquis la conscience qu'après l'achèvement et l'occupation de la Transamerica Pyramid²¹³.

Bien que le Liverpool de Campbell ne soit pas doué de cette vie consciente et maléfique, le portrait qu'il en brosse donne au lecteur l'impression d'observer un monstre assoupi qui *pourrait* se réveiller d'un moment à l'autre. En fait, la dette qu'il a envers Leiber semble plus importante que celle qu'il a envers Lovecraft. Quoi qu'il en soit, Ramsey Campbell a réussi avec *La Poupée qui dévora sa mère* un roman foncièrement unique.

James Herbert, quant à lui, s'inscrit dans une tradition plus ancienne – celle de l'horreur *pulp*, qui est représentée par des écrivains tels que Robert E. Howard, Seabury Quinn²¹⁴, le Sturgeon²¹⁵ des débuts, le Kuttner²¹⁶ des débuts et, côté britannique, Guy N. Smith²¹⁷. Cet écrivain, auteur d'une quantité invraisemblable de livres de poche, a commis un roman dont le titre m'apparaît comme emblématique de cette tradition : *The Sucking Pit*²¹⁸.

Si vous avez l'impression que je m'apprête à soumettre James Herbert à une démolition en règle, vous vous trompez. Il est certes tenu en piètre estime par les écrivains d'horreur des deux côtés de l'Atlantique ; jusqu'à une date récente, lorsqu'il m'arrivait de mentionner son nom à certains de mes confrères, ceux-ci se mettaient aussitôt à faire la grimace²¹⁹ (un réflexe quasiment pavlovien), mais il me suffisait de leur poser quelques questions pour constater que peu d'entre eux avaient lu ses romans – et je persiste à dire que James

Herbert est sans doute le meilleur écrivain d'horreur *pulp* depuis Robert E. Howard, et que le créateur de Conan aurait sûrement accueilli ses bouquins avec enthousiasme, même si ces deux hommes semblent diamétralement opposés. Howard était un colosse large d'épaules ; sur les rares photos qui nous restent de lui, son visage est dénué de toute expression, hormis la méfiance ou la timidité. James Herbert est un homme de taille moyenne, mince, au visage mobile, franc et ouvert. Bien sûr, la principale différence entre nos deux lascars, c'est que Howard est mort alors que Herbert est bien vivant. Gag.

Les meilleurs textes de Howard – les aventures de Conan le barbare – se déroulent dans cette contrée mythique qu'est la Cimmérie, et dans un passé également mythique, essentiellement peuplé de monstres et de demoiselles en détresse et en petite tenue. Et Conan est toujours prêt à les secourir... contre monnaie sonnante et trébuchante. Les romans de Herbert sont fermement ancrés dans l'Angleterre d'aujourd'hui, leur action se situant le plus souvent à Londres ou dans la campagne du sud de cette ville. Howard a été élevé dans un milieu rural (il naquit et mourut dans un trou perdu du Texas baptisé Cross Plains) ; Herbert est né dans l'East End, un des quartiers les plus pauvres de Londres, ses parents étaient marchands des quatre-saisons, et son œuvre reflète une carrière bigarrée de chanteur de rock, de dessinateur et de publicitaire.

C'est au niveau du style – un terme prêtant parfois à confusion et que l'on pourrait définir comme « plan ou méthode d'attaque » – que Herbert rappelle le plus Howard. Dans ses romans d'horreur – *Les Rats*²²⁰, *Fog*²²¹, *Le Survivant*²²², *La Lance*²²³ et *Le Sombre*²²⁴ –, Herbert ne se contente pas d'écrire ; tout comme le faisait Robert E. Howard, il chausse ses bottes de combat et part à l'assaut de son lecteur.

Permettez-moi par ailleurs de signaler que James Herbert et Ramsey Campbell ont un point commun de par la seule vertu de leur origine britannique : tous deux s'expriment dans une prose claire, lucide et grammaticalement correcte que seule une éducation anglaise semble capable d'instiller. On pourrait croire que la capacité à rédiger une prose correcte est le dénominateur commun de tous les romanciers publiés, mais c'est loin d'être vrai. Si vous ne me croyez pas, allez donc faire un tour dans une librairie américaine au rayon des livres de poche. Vous y trouverez un tel festival de fautes de

grammaire, de syntaxe et de conjugaison que vos cheveux en deviendront blancs comme neige. On pourrait croire que les éditeurs et les correcteurs ont pour fonction d'évacuer ce genre d'atrocités des livres qui sont publiés, mais nombre d'entre eux semblent aussi illettrés que les écrivains dont ils tentent de nettoyer la prose.

Et en plus de commettre des fautes de grammaire, nombre d'auteurs de fiction semblent totalement incapables de rendre compréhensibles à leurs lecteurs des actions ou des opérations toutes simples. Cette lacune s'explique en partie par leur incapacité à visualiser lesdites actions et opérations ; un peu comme s'ils écrivaient les yeux mi-clos. Mais ils ont également négligé un des outils les plus fondamentaux de l'écrivain, à savoir le vocabulaire. Si vous avez l'intention d'écrire une histoire de maison hantée et si vous ne savez pas faire la différence entre un pignon et une corniche, une coupole et une tourelle, un panneau et un lambris, vous risquez d'avoir de sérieux problèmes.

Ne vous méprenez pas sur mon propos ; le livre d'Edwin Newman sur la dégénérescence de la langue anglaise m'a paru modérément distrayant mais aussi fort pénible et étonnamment snob, l'œuvre d'un homme qui préférerait ranger le langage dans un bocal hermétiquement scellé (à la façon d'un cadavre pomponné placé dans un cercueil de verre) plutôt que de le laisser sortir dans la rue pour aller bavarder avec les gens. Mais le langage a sa propre raison d'être. Les parapsychologues sont de fervents partisans de la perception extrasensorielle ; les psychologues et les neurologues nient farouchement son existence ; mais ceux qui aiment les livres et le langage savent que le texte imprimé est une forme de télépathie. Dans la plupart des cas, l'écrivain accomplit son œuvre en silence, transcrivant ses pensées en symboles formés de groupes de lettres séparés par des espaces blancs, et le lecteur travaille lui aussi en silence, lisant ces symboles et les transformant en pensées et en images. Le poète Louis Zukofsky (auteur entre autres d'un recueil intitulé *A*) affirmait que même la disposition des mots sur la page – renvois d'alinéas, ponctuation, fins de ligne en bout de paragraphe – avait un sens. « La prose est poésie », disait-il.

Sans doute que les pensées de l'auteur et celles du lecteur ne sont jamais exactement les mêmes, que les images que voit l'auteur et celles que voit le lecteur ne sont jamais identiques à cent pour cent.

Nous ne sommes pas des anges, après tout, et le langage est souvent confus, comme peuvent en témoigner tous les poètes et tous les romanciers. Il n'existe pas un seul écrivain, je pense, qui ne se soit pas heurté une seule fois aux murailles du langage, qui n'ait pas une seule fois maudit l'introuvable mot juste. Des émotions telles que la peine et l'amour sont particulièrement difficiles à formuler, mais même une opération aussi simple que la conduite automobile peut présenter des difficultés quasiment insurmontables si on essaie de la décrire plutôt que de l'effectuer. Et si vous ne me croyez pas, tentez donc l'expérience suivante : rédigez un manuel d'instructions pour la conduite automobile, donnez-le à un de vos amis qui n'a pas le permis, et passez-lui le volant... mais consultez d'abord votre contrat d'assurance auto.

Chaque langage existant semble avoir été conçu dans certains buts précis ; si les Français ont acquis une telle réputation dans le domaine de l'amour, c'est peut-être parce que la langue française semble particulièrement apte à exprimer les sentiments (il n'existe pas de plus belle déclaration que « *Je t'aime*²²⁵ »... mais aucune langue ne surpasse le français dans le registre de l'insulte). L'allemand est la langue de l'explication et de la clarification (mais c'est un langage des plus froids ; un groupe d'Allemands en train de discuter évoque le bruit de machines-outils dans une usine). L'anglais est fort apte à exprimer la pensée et modérément apte à exprimer l'image, mais c'est une langue qui n'a rien de séduisant (même si, comme me l'a fait remarquer un de mes amis, l'anglais est capable de petits triomphes ; voir par exemple l'adorable euphonie d'une expression comme « *proctological examination* »). Mais l'anglais m'a toujours paru médiocrement doué pour exprimer les sentiments. Ni « *Why don't we go to bed together ?* » ni sa variante plus décontractée « *Baby, let's fuck* » n'arrivent à la cheville de « *Voulez-vous coucher avec moi ce soir ?* »²²⁶. Mais on fait ce qu'on peut avec ce qu'on a... et comme peuvent en attester les lecteurs de Shakespeare et de Faulkner, ce qu'on peut faire est parfois remarquable.

Les écrivains américains sont plus susceptibles de malmener le langage que nos cousins britanniques (même si je ne pense pas que l'anglais soit une langue moins dynamique que l'américain, le fait est que nombre d'écrivains britanniques ont la fâcheuse habitude de ronronner ; ils ronronnent sans faire la moindre faute de grammaire,

mais ça n'empêche pas leur prose d'être un tantinet lénifiante), souvent à cause des méthodes d'éducation erratiques qu'ils ont subies durant leur enfance, mais les meilleurs écrivains américains sont capables d'une originalité désormais fort peu répandue dans la littérature britannique ; voir par exemple des auteurs aussi disparates que James Dickey²²⁷, Harry Crews²²⁸, Joan Didion²²⁹, Ross Macdonald²³⁰ et John Irving²³¹.

Campbell et Herbert écrivent tous deux dans une prose impeccable et typiquement anglaise ; leurs livres sont tirés à quatre épingles... mais ils sont loin d'exercer le même effet sur le lecteur.

James Herbert empoigne celui-ci à bras-le-corps plutôt que de l'aborder poliment ; il le saisit par les revers de sa veste et lui hurle au visage. Ce n'est pas une méthode d'attaque que l'on pourrait qualifier d'artistique, et personne ne la comparera avec celles de Doris Lessing²³² ou de V. S. Naipaul²³³... mais elle est efficace.

Fog (aucun rapport avec le film de John Carpenter portant le même titre) raconte les conséquences d'une explosion souterraine qui détruit un conteneur en acier enterré par le ministère de la Défense dans la campagne anglaise. Ce conteneur abritait un organisme baptisé le mycoplasme (un sinistre protoplasme qui évoquera peut-être au lecteur un obscur film japonais des années 1950 intitulé *L'Homme H*²³⁴) qui ressemble à un brouillard jaune-vert. Tout comme la rage, cet organisme attaque le cerveau des animaux et des êtres humains touchés par le brouillard et les transforme en fous furieux. Certains des incidents impliquant des animaux sont particulièrement macabres ; un fermier est piétiné par ses vaches dans un pré envahi par le brouillard, et un boutiquier ivre qui ne semble éprouver de l'affection que pour ses pigeons voyageurs de compétition (en particulier un vétéran baptisé Claude) se fait crever les yeux par lesdits pigeons, qui ont traversé un banc de brouillard en regagnant Londres. Le misérable tombe du toit de son immeuble et s'écrase plusieurs étages plus bas.

Herbert ne travaille pas dans la dentelle et ne nous épargne aucun détail ; il semble en fait aborder chaque nouvelle atrocité avec une sorte de zèle jubilatoire. Un chauffeur de bus castre avec une paire de cisailles le professeur qui l'a jadis tourmenté ; plus tard, c'est un vieux braconnier, naguère pris la main dans le sac et corrigé par un propriétaire terrien, qui est touché par le brouillard et va rendre visite

à son tortionnaire pour le clouer sur la table de sa salle à manger avant de l'achever à coups de hache. Un banquier peu sympathique est enfermé dans sa propre chambre forte, un prof de gym est battu à mort par ses élèves, et la scène la plus réussie du bouquin nous montre cent cinquante mille vacanciers et indigènes de Bournemouth marchant vers la mer tel un troupeau de lemmings.

Fog a été publié en 1975, trois ans avant la tragédie de Guyana, et nombre des épisodes de ce livre – en particulier celui de Bournemouth – semblent l'avoir anticipée. Le suicide collectif nous est décrit par les yeux d'une jeune femme du nom de Mavis Evers. Son amante vient de la quitter après avoir découvert les joies de l'hétérosexualité, et Mavis s'est rendue à Bournemouth afin de s'y suicider... une note ironique digne des EC Comics. Elle s'avance dans la mer, prend peur lorsque l'eau lui arrive à la poitrine, et décide de vivre quelque temps encore. Les courants manquent de l'emporter, mais à l'issue d'une brève et intense lutte, elle réussit à reprendre pied. Alors qu'elle se tourne vers le rivage, Mavis découvre un nouveau cauchemar :

« Voici que par centaines, par milliers peut-être, des gens descendaient les marches qui menaient à la plage, et marchaient droit vers la mer !

Rêvait-elle ? [...] Toute une population marchait en rangs serrés vers la mer, sans bruit, les yeux fixés sur l'horizon comme si, de là-bas, on leur faisait signe. Les visages étaient blancs, comme en extase, à peine humains. Des enfants se mêlaient à la foule ; certains marchaient seuls, semblant n'appartenir à personne ; ceux qui ne pouvaient pas marcher étaient portés. Dans cette masse humaine, la plupart étaient en tenue de nuit, quelques-uns étaient nus : ils s'étaient levés de leur lit, comme pour répondre à un appel que Mavis n'avait pas perçu²³⁵. »

Rappelez-vous : ces lignes ont été écrites *avant* la tragédie de Guyana.

Peu de temps après celle-ci, j'ai entendu un commentateur affirmer d'une voix solennelle : « Même la plus fertile des imaginations macabres n'aurait pu concevoir un tel drame. » Je me suis alors

rappelé cette scène de *Fog* et je me suis dit : « Erreur. James Herbert l'avait fait. »

« Ils continuèrent sans rien entendre, sans rien voir. Elle se vit perdue, elle courut vers eux pour tenter de rompre ce mur, en vain : ils la refoulèrent, sourds à ses prières. À coups de poing, elle réussit à se faufiler entre leurs premiers rangs, mais dut renoncer, écrasée sous le nombre, repoussée vers la mer, la mer qui l'attendait. »

Comme vous l'avez sans doute deviné, la pauvre Mavis a droit à son suicide, qu'elle le veuille ou non. Et en fait, ce sont des scènes de violence et d'horreur explicites comme celle que je viens de décrire qui ont valu à Herbert de subir de sévères critiques dans son pays. Il en avait tellement marre que les journalistes lui posent des questions du genre : « Écrivez-vous de la violence par amour de la violence ? », m'a-t-il confié, qu'il a fini par éclater. « Oui, a-t-il répondu un jour. J'écris de la violence par amour de la violence, tout comme Harold Robbins écrit du sexe par amour du sexe, Robert Heinlein²³⁶ de la science-fiction par amour de la science-fiction et Margaret Drabble²³⁷ de la littérature par amour de la littérature. Sauf qu'on ne leur pose jamais ce genre de question, pas vrai ? »

Voici comment Herbert a eu l'idée d'écrire *Fog* : « Il m'est presque impossible de me rappeler d'où me viennent mes idées – disons plutôt qu'une idée donnée peut provenir de plusieurs sources. Mais si je me souviens bien, le germe de celle-ci m'est venu lors d'une réunion d'affaires. Je travaillais à l'époque dans une agence de publicité et je me trouvais dans le bureau de mon directeur artistique, un type plutôt sans relief. Et soudain, je me suis dit : “Que se passerait-il s'il se levait, allait près de la fenêtre, l'ouvrait et sautait dans le vide ?” »

Herbert a retourné cette idée dans sa tête, puis il s'est assis à son bureau et a écrit son bouquin, l'achevant au bout de huit mois en travaillant le soir et le week-end. « Ce que je préfère dans ce roman, dit-il, c'est qu'il n'a aucune limite en termes de structure ou de lieu. Il me suffisait d'en poursuivre l'écriture jusqu'à ce que l'intrigue parvienne à sa résolution. J'aimais bien travailler sur les personnages principaux, mais j'aimais aussi travailler sur les scènes isolées, car ça me permettait de partir dans une autre direction quand je me lassais de la ligne narrative principale. Le principe qui m'a guidé est le

suisant : “Je vais écrire ce bouquin pour m’amuser. Je vais m’efforcer d’en faire le maximum ; de voir jusqu’où je peux aller trop loin.” »

En termes de construction, *Fog* est clairement placé sous l’influence des films de Grosses Bêtes de la fin des années 1950 et du début des années 1960. Tous les ingrédients sont là : un savant fou qui manipule une substance sans la comprendre et se fait tuer par le mycoplasme qu’il a inventé ; des militaires qui testent des armes secrètes et déchaînent l’horreur sur le pauvre monde ; un « jeune savant héroïque », John Holman, que nous rencontrons alors qu’il sauve une petite fille tombée dans la fissure d’où est sorti le brouillard maléfique ; sa belle petite amie, Casey ; la classique équipe de savants qui évoquent « le système F100 » de dispersion du brouillard, qui regrettent que l’on ne puisse utiliser « le bioxyde de carbone qui profite si bien au mycoplasme » et qui nous informent que le brouillard est en réalité « un organisme pleuro-pneumonique ».

Ce vernis de science-fiction nous ramène en terrain connu, celui de films tels que *Tarantula*²³⁸, *La Chose surgie des ténèbres*²³⁹, *Des monstres attaquent la ville*²⁴⁰ et bien d’autres ; mais nous avons conscience qu’il ne s’agit que d’un vernis, et le roman de Herbert n’a pas pour sujet l’origine ou la composition du brouillard maléfique mais bien ses effets franchement dionysiaques : le meurtre, le suicide, les déviations sexuelles et toutes sortes de comportements antisociaux. Holman, le héros, est notre porte-parole, le représentant d’un univers apollinien, et il faut remercier Herbert de l’avoir rendu plus intéressant que les héros des films de Grosses Bêtes d’antan, tels que les interprétaient William Hopper, Craig Stevens ou Peter Graves... sans parler de ce pauvre Hugh Marlowe dans *Les soucoupes volantes attaquent*²⁴¹, qui en était réduit dans le dernier tiers de ce film à ne plus prononcer que des répliques du genre : « Tirez sur la soucoupe ! » ou : « Continuez de tirer jusqu’à ce qu’elle s’écrase ! »

Néanmoins, l’intérêt que nous inspirent les aventures de Holman et les souffrances de son amie Casey (et si jamais elle guérit, comment réagira-t-elle en apprenant qu’elle a planté une paire de ciseaux dans le ventre de son père alors qu’elle était sous l’influence du brouillard ?) semble bien pâle comparé à la fascination morbide que nous ressentons en lisant l’épisode où une vieille dame se fait dévorer vive par ses chats ou encore celui où un pilote pris de démence écrase son 747 sur l’immeuble de bureaux où travaille l’amant de sa femme.

Je pense que la littérature populaire peut être divisée en deux catégories, que j'appellerais « fiction générale » et « *pulp* ». Cela fait belle lurette que les *pulps* – et en particulier les *shudder pulps*²⁴², dont *Weird Tales* était un des fleurons – ont disparu des kiosques, mais ils survivent dans le domaine du roman et les rayons de livres de poche en regorgent. Nombre de ces *pulps* modernes auraient été publiés en feuilleton dans les magazines américains de jadis s'ils avaient été écrits durant la période 1910-1950. Mais je ne pense pas que l'étiquette de *pulp* s'applique uniquement aux genres spécialisés, que ce soit l'horreur, le fantastique, la science-fiction, le polar ou le western ; Arthur Hailey²⁴³, par exemple, me semble travailler dans une version moderne du registre *pulp*. Tous les ingrédients sont là, de l'inévitable violence à l'inévitable damoiselle en détresse. Les critiques qui tirent à boulets rouges sur Hailey sont les mêmes qui, hélas, divisent la fiction en deux catégories : la « littérature », dont les représentants doivent être jugés suivant leurs mérites, et la « littérature populaire », qui est forcément nulle, quels que soient les mérites de ses représentants (de temps en temps, ces critiques accordent une promotion sociale à des écrivains comme John D. MacDonald²⁴⁴, les considérant comme des objets d'étude sans danger à présent qu'ils ne les jugent plus comme relevant de la « littérature populaire »).

En ce qui me concerne, je suis d'avis que la fiction peut être divisée en trois catégories : la littérature, la fiction générale et les *pulps*... et je pense en outre que cette taxinomie n'est qu'un point de départ pour le travail critique et non un jugement en soi. Dire qu'un roman relève du *pulp* ne veut pas forcément dire qu'il est mauvais, ni qu'il n'apportera aucun plaisir au lecteur. Certes, je suis le premier à admettre que la plupart des *pulps* ne valent pas tripette ; ne comptez pas sur moi pour défendre des nullités d'avant-guerre comme *Seven Heads of Bushongo* de William Shelton ou *Satan's Virgin* de Ray Cummings^{245*23}. Mais d'un autre côté, Dashiell Hammett a beaucoup œuvré pour les *pulps* (notamment pour l'extraordinaire *Black Mask*²⁴⁶, au sommaire duquel figuraient aussi Raymond Chandler, James M. Cain²⁴⁷ et Cornell Woolrich²⁴⁸) ; la première nouvelle de Tennessee Williams, une histoire vaguement lovecraftienne intitulée *La Vengeance de Nitocris*²⁴⁹, fut publiée dans un des premiers numéros de *Weird Tales* ; Bradbury a percé grâce aux *pulps* ; et c'est aussi le cas de

MacKinlay Cantor, qui a par la suite écrit *Andersonville*.

Condamner d'emblée les *pulps*, c'est comme si on qualifiait une jeune fille de traînée pour la seule raison que sa famille est peu recommandable. Et c'est ce que font encore aujourd'hui des critiques, spécialisés ou non, à la réputation pourtant flatteuse, ce qui me plonge dans la tristesse et la colère. James Herbert n'est pas un nouveau Tennessee Williams attendant le moment de sortir de son cocon pour devenir un des grands noms de la littérature contemporaine ; il est ce qu'il est et c'est tout ce qu'il est, comme dirait Popeye. Et je pense pour ma part qu'il est bon. Il y a quelques années, le romancier John Jakes a publié la saga historique de la famille Kent en l'honneur du bicentenaire de la révolution américaine. À cette occasion, il a déclaré que, si Gore Vidal²⁵⁰ était la Rolls Royce du roman historique, lui-même se considérait plutôt comme une Chevrolet Vega. Ce que sa modestie l'a empêché d'ajouter, c'est que ces deux voitures sont également capables de vous amener à destination ; le style de conduite ne regarde que vous.

De tous les écrivains abordés dans ces pages, James Herbert est le seul à s'inscrire franchement dans la tradition des *pulps*. Ses spécialités sont les morts violentes, les affrontements sanglants, les relations sexuelles explicites et parfois perverses, les héros jeunes et virils et les femmes belles et sexy. Le principal ressort de ses intrigues est un problème clairement exposé, et le but desdites intrigues est essentiellement sa résolution. Et dans le contexte de son genre d'élection, Herbert est un écrivain des plus efficaces. Dès son premier roman, il a refusé de se contenter de personnages mal dessinés assimilables à des marionnettes ; la plupart d'entre eux ont des motivations crédibles qui permettent au lecteur de s'identifier à eux, voir par exemple cette pauvre Mavis et ses envies de suicide. « Elle désirait qu'ils sachent qu'elle s'était ôtée la vie, songe Mavis avec un orgueil un peu pitoyable. Sa mort devait avoir un sens, si sa vie n'en avait pas eu. Même si Ronnie était la seule à vraiment comprendre ses raisons. » Ce n'est pas là ce qu'on appelle un portrait psychologique fouillé, mais cette notation remplit parfaitement le but que s'est fixé Herbert, et comme l'épisode de Mavis se conclut avec une ironie digne des meilleurs EC Comics, il nous apparaît comme encore plus crédible et nous pouvons ainsi partager le triomphe de Herbert. En outre, celui-ci n'a jamais cessé de s'améliorer. *Fog* est son deuxième roman ; les

suivants dénotent des progrès continus et sensibles, et *La Lance* en particulier nous montre qu'il a quitté l'arène des *pulps* pour faire son entrée dans le champ plus vaste de la fiction générale.

Ce qui nous amène à Harlan Ellison²⁵¹... et à toutes sortes de problèmes. Car dans son cas il est impossible de séparer l'homme de son œuvre. Si j'ai décidé de conclure ce bref et partiel exposé sur la littérature d'horreur moderne par l'œuvre d'Ellison, c'est parce que, bien qu'il réfute l'étiquette d'« écrivain d'horreur », il résume à mes yeux les meilleures qualités de ce terme. Et peut-être est-il obligatoire de conclure avec Ellison, car dans ses nouvelles de fantastique et d'horreur, il met le doigt sur toutes les choses qui nous horrifient et nous amusent (parfois en même temps) en ce bas monde tel qu'il est de nos jours. Ellison est hanté par la mort de Kitty Genovese²⁵² – un meurtre qu'il évoque dans sa nouvelle *La Plainte des chiens battus*²⁵³ ainsi que dans nombre de ses essais – et par le suicide collectif de Guyana ; et il est convaincu que l'ayatollah Khomeyni a créé un rêve de pouvoir sénile dans lequel nous vivons tous désormais (un peu à la manière de ces personnages de conte fantastique qui finissent par comprendre qu'ils vivent à l'intérieur de l'hallucination d'un dément). Mais s'il me semble important de conclure avec Ellison, c'est surtout parce que celui-ci n'a jamais cessé d'évoluer ; cela fait une quinzaine d'années qu'il est aux avant-postes de notre genre d'élection, et s'il doit exister un fantastiqueur des années 1980 (en supposant que celles-ci arrivent à leur terme, ha-ha), alors c'est sûrement à lui que ce rôle doit échoir. Il s'est toujours efforcé de provoquer la controverse par ses écrits – un écrivain de ma connaissance œuvrant dans le fantastique le considère comme une incarnation contemporaine de Jonathan Swift, tandis qu'un autre le traite régulièrement de « pauvre type sans une once de talent ». Harlan Ellison vit en permanence dans l'œil de ce cyclone et s'en porte comme un charme.

« Vous n'êtes pas un écrivain, m'a dit un jour un interviewer d'un air blessé. Vous êtes une véritable industrie. Comment voulez-vous qu'une personne sérieuse vous prenne au sérieux si vous persistez à sortir un livre par an ? » En fait, je ne suis pas une « véritable industrie » (ou alors c'est une industrie familiale) ; je travaille régulièrement, voilà tout. Un écrivain qui ne produit qu'un bouquin tous les sept ans ne consacre pas son temps à de profondes réflexions ; même un pavé ne nécessite au plus que trois ans de travail. Non, un écrivain qui ne produit qu'un bouquin tous les sept ans passe tout

simplement son temps à glander. Mais ma propre fécondité – quelque importance qu’on lui attribue – pâlit à côté de celle d’Ellison, qui n’a jamais cessé d’écrire à un rythme soutenu ; à ce jour, il a publié plus d’un millier de nouvelles. Outre celles qui sont sorties signées de son nom, il en a écrit sous les pseudonymes suivants : Nalrah Nosille, Sley Harson, Landon Ellis, Derry Tiger, Price Curtis, Paul Merchant, Lee Archer, E. K. Jarvis, Ivar Jorgensen, Clyde Mitchell, Ellis Hart, Jay Solo, Jay Charby, Wallace Edmondson... et Cordwainer Bird^{*24}.

Le cas Cordwainer Bird illustre parfaitement l’esprit caustique d’Ellison et la colère que lui inspirent les œuvres de mauvaise qualité. Depuis le début des années 1960, il a rédigé quantité de scénarios pour la télé, notamment pour *Alfred Hitchcock présente*, *Des agents très spéciaux*, *The Young Lawyers* et *Au-delà du réel*, sans oublier *Contretemps*^{254*25}, un épisode de *Star Trek* que nombre de fans considèrent comme le meilleur de la série. Pendant qu’il écrivait ces scénarios télé – ce qui lui permit, fait sans précédent, de gagner à trois reprises le prix du meilleur script télé décerné chaque année par la *Writers Guild of America* –, Ellison se livrait à une lutte amère, une sorte de guérilla créative, avec les producteurs qui semblaient bien résolus à déprécier son travail ainsi que le média lui-même (à l’homogénéiser, comme il dit). Quand il estimait que son travail avait été si édulcoré qu’il ne souhaitait plus le signer de son propre nom, il lui substituait celui de Cordwainer Bird – un nom qui réapparaît dans sa nouvelle *L’Oiseau*²⁵⁵, recueillie dans *Hitler peignait des roses*²⁵⁶, une histoire démente qui aurait pu être sous-titrée *Les Sept de Chicago chez Brentano’s*.

Cordwainer est un mot de vieil anglais signifiant « cordonnier » ; si bien que le pseudonyme adopté par Ellison pour signer des scripts qu’il estime irréparablement pervertis signifie littéralement « celui qui fabrique des souliers pour les oiseaux ». À mon sens, cette description correspond parfaitement à celle de la création télévisuelle et donne une excellente idée de son utilité.

Le but de ce livre n’est pas de raconter des ragots sur diverses personnes, pas plus que celui de ce chapitre n’est de vous offrir des confidences sur tel ou tel écrivain ; ce genre de boulot relève des magazines du genre *People* (que mon fils cadet, avec une acuité critique inconsciente, insiste pour rebaptiser *Pimple*²⁵⁷). Mais dans le cas de Harlan Ellison, l’homme et son œuvre sont si intimement mêlés

qu'il est impossible de les dissocier.

Le livre dont j'ai l'intention de parler ici est un recueil de nouvelles intitulé *Hitler peignait des roses* (1978). Mais chacun des recueils d'Ellison semble un prolongement de ceux qui l'ont précédé – la façon qu'a Ellison de dire à ses contemporains : « C'est ici que j'en suis arrivé maintenant. » Si bien que je me vois obligé d'aborder ce bouquin sous l'angle personnel. C'est une contrainte qu'Ellison s'impose à lui-même, et bien que cela n'ait qu'une importance toute relative, son œuvre me l'impose également... et ça, c'est important.

L'œuvre d'Ellison est et a toujours été un tissu de contradictions. Il prétend ne pas être romancier, mais il a écrit au moins deux romans, et l'un d'eux, *Rockabilly* (par la suite retitré *Spider Kiss*), est l'un des deux ou trois meilleurs romans consacrés à l'univers cannibale de la musique rock. Il prétend ne pas écrire de fantastique, mais presque toutes ses nouvelles relèvent de ce genre. Dans *Hitler peignait des roses*, par exemple, nous rencontrons un écrivain dont les textes sont écrits par des *gremlins* quand il est en panne d'inspiration ; un brave jeune homme juif hanté par sa défunte mère (« Mom, pourquoi ne me fiches-tu pas la paix ? finit par supplier le brave jeune homme juif. – Je t'ai vu te toucher la nuit dernière », répond d'une voix peinée le spectre maternel).

Dans l'introduction de *Croatoan*²⁵⁸, la plus terrifiante histoire de ce recueil, Ellison se déclare pour le libre choix en matière d'avortement, et cela fait vingt ans qu'il se déclare, dans ses nouvelles comme dans ses essais, comme libéral et libre-penseur^{*26}, mais *Croatoan* – ainsi que la majorité de ses nouvelles – est un récit d'une rigueur morale digne d'un prophète de l'Ancien Testament. Dans la plupart de ses nouvelles d'horreur pure, on respire plus qu'une bouffée des B.D. des EC Comics, à la conclusion desquelles le méchant était souvent puni par là où il avait péché... puni au centuple. Mais l'œuvre d'Ellison est imprégnée d'une ironie beaucoup plus acérée, et elle donne rarement l'impression au lecteur que la justice a été rendue et l'équilibre restauré. Dans les nouvelles d'Ellison, il n'y a ni gagnants ni perdants. Il y a parfois des survivants. Et parfois non.

Croatoan utilise comme point de départ le mythe des alligators vivant dans les égouts de New York – voir aussi V. de Thomas Pynchon²⁵⁹ et *Death Town*²⁶⁰ de David Michael, un petit bouquin aussi drôle qu'horrible ; il s'agit là d'un cauchemar urbain étrangement

pervers. Mais le sujet de ce texte est en fait l'avortement. Ellison n'est peut-être pas contre l'avortement (d'un autre côté, il ne dit nulle part dans son introduction qu'il est *pour*), mais sa nouvelle est plus achevée et plus dérangeante que ce sinistre tract que les partisans du « droit à la vie » conservent sur eux de façon à vous le brandir au visage à la moindre occasion – je veux parler de ce texte censé avoir été rédigé par un bébé *in utero*. « Comme il me tarde de voir les fleurs et le soleil, s'enthousiasme l'innocent fœtus. Comme il me tarde de voir le visage souriant de ma mère... » Bien entendu, ce texte s'achève par la phrase suivante : « Hier soir, ma mère m'a tué. »

La première scène de *Croatoan* nous montre le protagoniste en train de jeter le fœtus avorté dans les toilettes. Les deux femmes qui ont débarrassé sa petite amie de ce fardeau encombrant sont reparties avec leurs instruments. Carol, la petite amie en question, flippe et exige que notre héros lui retrouve son fœtus. Désireux de la calmer, il sort armé d'une barre de fer, soulève une plaque d'égout... et descend dans un autre monde.

Ce mythe de l'alligator des égouts est la conséquence directe d'une mode qui sévissait dans les années 1950 et qui voulait qu'on offre des bébés alligators aux petits enfants – ne sont-ils pas adorables ? L'ennui, c'est qu'au bout de quelques semaines le bébé alligator grandissait, ses dents se faisaient pointues, et il finissait le plus souvent dans les toilettes. Et il ne semblait pas trop délirant de croire que ces bestioles réussissaient à survivre et à prospérer au sein des déjections de la ville, guettant le premier égoutier assez stupide pour s'aventurer dans leur domaine. Comme le fait remarquer David Michael dans *Death Tour*, la température régnant dans la plupart des conduites d'égout est bien trop basse pour permettre la survie d'un alligator adulte, sans parler des bébés sur lesquels on a tiré la chasse. Mais ce genre de fait, si irréfutable soit-il, ne suffit pas à faire disparaître une image aussi évocatrice... et je crois savoir qu'elle a inspiré un film en cours de production²⁶¹.

Ellison a toujours été un écrivain à tendance sociologique, et nous le sentons presque s'emparer de tous les prolongements symboliques de cette idée, si bien que lorsque le protagoniste est descendu au fond de ce purgatoire, il y découvre un mystère de type lovecraftien :

« À l'entrée de leur domaine, quelqu'un – pas les enfants, ils

n'auraient pas pu – a jadis placé un panneau de signalisation. C'est un vieux tronc pourri sur lequel on a fixé, sculptés dans du beau bois de merisier, un livre et une main. Le livre est ouvert et la main repose sur le livre, un doigt indiquant le seul mot gravé sur les pages ouvertes. Et ce mot est CROATOAN²⁶². »

Le secret ne tarde pas à être percé. À l'instar des alligators du mythe, les fœtus ont survécu. On ne se débarrasse pas si facilement du péché. Habitué à nager dans le liquide amniotique, à leur façon aussi primitifs et reptiliens que les alligators, ils ont échappé à la mort et vivent désormais dans les ténèbres, dans les déjections que déverse sur eux le monde de la surface. Ils sont l'incarnation de ces maximes de l'Ancien Testament qui disent : « Le péché est immortel » et : « Veille à ce que ton péché ne te retrouve pas. »

« Ici-bas, dans ce domaine souterrain, vivent les enfants. Ils vivent sans problèmes et d'étrange manière. Je commence à bien connaître leur incroyable mode de vie. Comment ils se nourrissent, ce qu'ils mangent, comment ils font pour survivre, et ce depuis plusieurs siècles – voilà ce que j'apprends jour après jour, allant de merveille en merveille.

Je suis le seul adulte ici.

Ils m'attendaient.

Ils m'appellent père. »

À son niveau le plus simple, *Croatoan* est une histoire de vengeance. Son protagoniste est un sale type qui a déjà engrossé plusieurs femmes ; ce n'est pas la première fois que ses amies Denise et Joanna doivent pratiquer une I.V.G. sur une conquête de ce don Juan irresponsable (mais elles lui assurent que ce sera la dernière). Et il découvre que toutes les responsabilités dont il s'était défilé l'attendaient dans un coin sombre, aussi implacables que le cadavre pourrissant qui revient d'entre les morts pour punir son assassin dans les classiques des EC Comics²⁶³ (voir par exemple *Horror We ? How's Bayou ?* dessiné par le grand Graham Ingels).

Mais le style d'Ellison est saisissant, sa maîtrise du mythe des alligators des égouts complète, et son évocation du domaine souterrain merveilleuse. Et surtout, nous ressentons sa colère et son

indignation – il semble toujours s'impliquer personnellement dans ses meilleures nouvelles, un peu comme s'il extirpait féroce­ment une histoire de sa cachette plutôt que de se contenter de la raconter. Le lecteur a l'impression de fouler des éclats de verre en chaussettes, ou encore de traverser un champ de mines en compagnie d'un dément. Et il a aussi l'impression qu'Ellison lui délivre un sermon... pas d'une voix monocorde mais avec un organe de stentor qui évoque *Sinners in the Hands of an Angry God* de Jonathan Edwards²⁶⁴. Ses meilleures nouvelles sont assez puissantes pour abriter une morale en plus de leurs thèmes, et ce qu'il y a de plus surprenant et de plus gratifiant en elles, c'est qu'Ellison parvient à y faire passer son moralisme ; il ne lui arrive que rarement de céder son droit d'aînesse pour un plat de messages. Ça ne devrait pas marcher, mais la colère et l'indignation qui habitent Ellison lui permettent d'accomplir tout ce qu'il souhaite, et avec brio.

Dans *Hitler peignait des roses*, nous faisons la connaissance de Margaret Thrushwood, dont les souffrances font paraître ridicules celles de ce pauvre Job. Dans cette nouvelle, Ellison suppose – un peu à la façon de Stanley Elkin²⁶⁵ dans *Au commencement était la fin* – que le sort qui nous attend dans l'au-delà est dicté par des considérations politiques : à savoir l'opinion qu'ont de nous nos contemporains. En outre, Ellison postule un univers où Dieu (ici un Dieu multiple, qui se conjugue au pluriel) est un poseur qui se préoccupe davantage de son image de marque que des concepts de bien et de mal.

L'amant de Margaret, un vétérinaire timide du nom de Doc Thomas, a massacré toute la famille Ramsdell en 1935 après avoir découvert que cet hypocrite de Ramsdell père (« Je ne tolérerai pas de prostituée sous mon toit », dit-il le jour où il surprend Margaret au lit avec Doc) se permettait de fricoter avec Margaret de temps à autre ; apparemment, Ramsdell définissait comme « prostituée » toute femme de mœurs légères le délaissant pour un autre partenaire.

Seule Margaret a survécu à la colère de Doc, et lorsque les bons citoyens de la ville l'ont découverte au milieu des cadavres, ils ont aussitôt conclu à sa culpabilité et l'ont jetée toute nue au fond d'un puits. Margaret a été envoyée en enfer pour le crime dont on l'a accusée, tandis que Doc, qui est mort dans son lit vingt-six ans plus tard, s'est retrouvé au paradis. Le paradis que décrit Ellison évoque également *Au commencement était la fin*. « Le paradis ressemble à un

petit parc à thème », nous dit Elkin. Pour Ellison, c'est un lieu dont la beauté passable rachète – mais à peine – le vague mauvais goût. On remarque d'autres ressemblances ; dans les deux cas, les gens de bien – non, les *saints* ! – sont parfois envoyés en enfer suite à une erreur administrative, et même les dieux sont des êtres existentiels dans cette vision désespérée de la condition humaine contemporaine. La seule horreur qui nous soit épargnée est une vision du Tout-Puissant en chaussures Adidas, avec une raquette de tennis sur l'épaule et une cuillère à coke pendue à Son cou. Mais ça viendra, rassurez-vous.

Avant de sortir de cette comparaison, permettez-moi de remarquer que, si le roman d'Elkin a fait l'objet de nombreuses critiques, pour la plupart favorables, la nouvelle d'Ellison, publiée à l'origine dans *Penthouse* (un magazine qui n'est guère consulté par les amateurs de littérature), est passée quasiment inaperçue. C'est aussi le cas du recueil où elle a été reprise, d'ailleurs. La plupart des critiques ignorent le fantastique, étant incapables de comprendre ce genre hors de ses manifestations ouvertement allégoriques. « J'ai choisi de ne jamais parler des ouvrages de fantastique, m'a déclaré un jour un critique travaillant occasionnellement pour la *New York Times Book Review*. Les hallucinations de dément ne m'intéressent pas. » C'est toujours gratifiant de rencontrer un esprit aussi ouvert. On se sent tout de suite meilleur.

Un incident imprévu permet à Margaret Thrushwood de s'échapper de l'enfer, et en décrivant de façon outrancière les augures qui annoncent ce cafouillage surnaturel, Ellison s'amuse à récrire le premier acte du *Jules César* de Shakespeare. L'humour et l'horreur sont les frères siamois de la littérature, et Ellison le sait. Nous éclatons de rire... non sans ressentir un certain malaise.

« Au moment où le soleil ardent franchit l'équateur céleste dans sa marche du nord vers le sud, d'innombrables prodiges se révélèrent : un veau à deux têtes naquit dans le Dorset, près de la petite ville de Blandford ; des vaisseaux naufragés émergèrent de la fosse des Mariannes ; partout les yeux des enfants vieillirent et parurent très sages ; au-dessus de l'État de Maharashtra, aux Indes, des nuages prirent la forme d'armées en bataille ; des mousses lépreuses poussèrent sur le côté nord des mégalithes celtiques puis disparurent en quelques minutes ; en Grèce, les jolies petites giroflées se mirent à

saigner et, autour d'elles, le sol des plates-bandes dégagea une odeur putride ; les seize mauvais présages énumérés par Jules César au premier siècle avant Jésus-Christ se manifestèrent tous, et en particulier : le sel et le vin se répandirent, les gens trébuchèrent et éternuèrent, les chaises craquèrent ; une aurore boréale, ou plutôt australe, apparut aux Maoris ; un cheval à cornes fut entrevu par des Basques dans les rues de Bilbao. Et d'innombrables autres augures...

Et la porte de l'enfer s'ouvrit. »

Si ce passage nous réjouit particulièrement, c'est parce que nous y sentons Ellison en train de décoller, de s'amuser des effets et de l'harmonie de sa prose, de se dépasser en permanence. Parmi ceux qui profitent de l'ouverture de la porte pour fuir les enfers figurent Jack l'Éventreur, Caligula, Charlotte Corday, Edward Teach²⁶⁶ (« la barbe encore hérissée mais avec des rubans charbonneux et décolorés [...] avec un rire hideux »), Burke et Hare²⁶⁷, et George Armstrong Custer²⁶⁸.

Tous sont récupérés, excepté Margaret Thrushwood, la version ellisonienne du personnage de Lizzie Borden. Elle parvient au paradis, y retrouve Doc Thomas pour une conversation à cœur ouvert... puis est renvoyée par Dieu dès que le séjour céleste commence à se détériorer à présent qu'elle a pris conscience de l'hypocrisie qui l'imprègne. La flaque d'eau dans laquelle Doc prend un bain de pieds s'emplit de lave lorsque Margaret traîne vers lui son corps carbonisé et couvert de cloques.

Margaret retourne en enfer, sachant qu'elle pourra supporter son sort alors que ce pauvre Doc, qu'elle réussit à aimer encore, en serait bien incapable. « Il y a des gens à qui on ne devrait pas permettre de prendre l'amour trop au sérieux », dit-elle à Dieu dans la meilleure réplique de la nouvelle. Pendant ce temps, Hitler est toujours affairé à peindre des roses près de la porte de l'enfer (trop absorbé par son travail, il n'a même pas eu l'idée de fuir lorsqu'elle s'est ouverte). Dieu jette un œil sur lui, nous dit Ellison, et « Ils allèrent sans le moindre délai décrire à Michel-Ange l'œuvre sublime qu'ils venaient de contempler, dans l'endroit le plus invraisemblable qui se puisse imaginer ».

La grandeur qu'Ellison souhaite nous montrer ne se trouve pas, bien entendu, dans les roses de Hitler mais dans la capacité qu'a

Margaret d'aimer et de continuer de croire (ne serait-ce qu'en elle-même) dans un monde où les innocents sont punis et les méchants récompensés. Comme dans la plupart de ses œuvres, l'horreur naît d'une injustice particulièrement criante ; cette horreur trouve son antidote dans des personnages qui réussissent à surmonter cette injustice ou, faute de mieux, à trouver avec elle un *modus vivendi*.

La plupart des nouvelles recueillies dans *Hitler peignait des roses* sont des fables – terme d'un emploi délicat en ces temps où le concept de littérature est perçu de façon simpliste –, et Ellison le proclame sans ambiguïté dans certaines des introductions qu'il a rédigées pour les accompagner. Dans une lettre datée du 28 décembre 1979, il discute de l'utilité de la fable dans un fantastique délibérément placé dans le contexte de notre monde moderne :

« *Hitler peignait des roses* exprime une nouvelle fois – je le vois bien avec le recul – la perception qui est la mienne et qui est que le réel et le fantastique ont changé de place dans notre société contemporaine. S'il y a un thème commun à toutes ces nouvelles, c'est bien celui-ci. Prolongement logique de mes deux précédents recueils, *Approaching Oblivion* (1974) et *Deathbird Stories* (1975), celui-ci tente de fournir au lecteur un genre de pré-continuum superposé dont l'usage et la compréhension lui permettront, même s'il ou elle ne se pose guère de questions sur son existence, d'appréhender sa vie et de comprendre son destin afin de le transcender.

« Voilà qui est bien prétentieux ; pour m'exprimer de façon plus simple, je veux dire que les événements quotidiens qui exigent notre attention sont si incroyables, si fantastiques, si improbables que seules les personnes à la lisière de la folie peuvent accepter l'avenir qui les attend^{*27}.

« Les otages de Téhéran, le kidnapping de Patty Hearst, la fausse biographie et la mort subséquente de Howard Hughes, le raid sur Entebbe, le meurtre de Kitty Genovese, le massacre de Guyana, l'alerte à la bombe survenue à Los Angeles il y a quelques années, le Watergate, l'étrangleur des collines, la famille Manson, la conspiration des pétroliers : autant d'événements mélodramatiques que tout le monde trouverait ridicules s'ils étaient évoqués dans une œuvre de fiction mimétique. Mais ils se sont bel et bien produits. Si vous ou moi avions écrit un roman sur l'un de ces sujets avant qu'il n'ait fait les titres des journaux, même le plus incompetent des critiques nous

aurait submergés de ses quolibets.

« Je ne cherche pas à paraphraser le vieux cliché qui dit que la réalité dépasse la fiction, car je ne considère *aucun* de ces événements comme reflétant la “réalité” ou la “vérité”. Il y a vingt ans, l’*idée* même de terrorisme international aurait été inconcevable. Aujourd’hui, c’est une donnée. Un fait si banal que nous sommes réduits à l’impuissance devant l’audace de Khomeyni. D’un coup, d’un seul, cet homme est devenu le personnage public le plus important de notre époque. En bref, il a manipulé la réalité tout simplement en faisant preuve de courage. Le paradigme parfait pour l’impuissance de notre temps ! Ce dément est l’exemple même d’un homme qui a compris – ne serait-ce que de façon sous-cutanée – que le monde réel était infiniment manipulable. Il a fait un rêve et il a obligé le reste du monde à vivre dans son rêve. Que ce rêve soit un cauchemar pour le reste de l’humanité, le rêveur s’en fiche. L’utopie des uns...

« Mais cet exemple de concentration mentale n’est hélas pas unique. Et c’est ce genre de démarche que je m’efforce d’adopter dans mes textes. Altérer la vie de tous les jours au moyen de la fiction.. [...] Et grâce à cette altération, grâce à l’insertion d’un élément fantastique paradigmatique, permettre au lecteur de percevoir d’une façon différente ce qu’il ou elle considère comme allant de soi dans son environnement. J’espère que ce *frisson*, cette petite prise de conscience, cette étincelle qui jaillira dans son esprit lorsqu’il ou elle découvrira le monde sous un nouvel angle, lui fera comprendre qu’il lui est possible d’altérer sa propre existence, à condition qu’il ou elle en ait le courage.

« Mon message est toujours le même : nous sommes l’être le plus élaboré, le plus ingénieux, le plus potentiellement divin que l’Univers ait jamais créé. Et chaque homme et chaque femme recèle en lui ou en elle la capacité de réordonner l’univers perçu en fonction de son propre dessein. Mes nouvelles parlent toutes de courage, d’éthique, d’amitié et de force d’âme. Elles le font parfois avec amour, parfois avec violence, parfois dans la douleur, le chagrin ou la joie. Mais elles délivrent toutes le même message : plus vous savez, plus vous pouvez. Ou, comme l’a dit Pasteur : “Le hasard favorise l’esprit averti.”

« Je suis anti-entropie. Je suis un fervent partisan du chaos. Je passe ma vie, personnelle et professionnelle, à remuer la merde. Quand un type comme moi cesse d’être dangereux, on le qualifie de

mouche du coche ; je préfère me considérer comme un fauteur de troubles, un mécontent, un desperado. Je me vois comme un mélange de Zorro et de Jiminy Cricket. Mes nouvelles vont dans le vaste monde pour y semer le souk. De temps à autre, un critique en prend ombrage et cherche à me dénigrer en ces termes : “Il écrit dans le seul but de choquer.”

« Je hoche la tête en souriant. Exactement. »

Et nous constatons que les efforts déployés par Ellison pour « voir » le monde à travers le filtre du fantastique ne sont guère différents de ceux déployés par Kurt Vonnegut²⁶⁹ pour le « voir » à travers les filtres de la satire, de la science-fiction (plus ou moins) et d'un genre de fadeur existentialiste (« Hi-ho... c'est la vie... que dites-vous de ça ? ») ; ou encore des efforts de Joseph Heller²⁷⁰ pour le « voir » comme une tragicomédie éternelle interprétée dans un asile de fous à ciel ouvert ; ou encore de ceux de Thomas Pynchon pour le « voir » comme la plus longue pièce absurdiste de la création (l'épigraphe ouvrant la deuxième partie de *L'Arc-en-ciel de la gravité*²⁷¹ provient du *Magicien d'Oz* : « J'ai l'impression que nous ne sommes plus dans le Kansas, Toto... » ; et je crois que Harlan Ellison serait d'accord avec moi pour dire que cela résume parfaitement la vie dans l'Amérique de l'après-guerre, entre autres choses). Le point commun entre ces écrivains, c'est que ce sont *tous* des fabulistes. En dépit de leurs styles et de leurs points de vue fort variés, tous écrivent des contes moraux.

Durant les années 1950, Richard Matheson a écrit l'histoire aussi terrifiante que convaincante d'un succube moderne (un vampire sexuel femelle)²⁷². En termes de choc et d'efficacité, c'est une des meilleures nouvelles que j'aie jamais lues. On trouve aussi un succube dans *Hitler peignait des roses*, mais dans *Les femmes solitaires sont les autres du temps*²⁷³, le succube est bien plus qu'un vampire sexuel ; c'est un agent des forces morales, dont le but est de rétablir un équilibre en dérobant sa confiance en soi à une ordure qui adore lever des femmes seules dans les bars pour célibataires parce qu'elles sont pour lui des proies faciles. Le succube échange sa solitude contre la puissance sexuelle de Mitch, et quand ils ont fini de faire l'amour, elle lui dit : « Lève-toi, habille-toi, et fous le camp d'ici. » Cette nouvelle ne peut même pas être qualifiée de sociologique, en dépit de son vernis de sociologie ; c'est un conte moral, un point c'est tout.

Dans *Le Messenger de Hamelin*²⁷⁴, un enfant joueur de flûte fait son

apparition sept cents ans jour pour jour après que tous les enfants ont disparu de cette bonne ville, prêt à interpréter le chant du cygne de l'humanité. L'idée développée ici par Ellison, à savoir que le progrès progresse de façon immorale, me paraît à la fois banale et hystérique, un mélange sans surprise de *La Quatrième Dimension* et de la génération « Peace and Love ». (On entend presque les haut-parleurs de Woodstock : « Et n'oubliez pas de ramasser vos déchets. ») L'enfant donne de son retour une explication simple et directe : « Nous voulons que chacun de vous cesse de faire des choses qui transforment cet endroit en mauvais lieu, sinon nous vous retirerons d'ici. » Mais les paroles qu'Ellison met dans la bouche de son narrateur journaliste pour amplifier cette idée sont un peu trop prêchi-prêcha à mon goût : « Cessez de recouvrir de matière plastique les terres verdoyantes, cessez de vous combattre, cessez d'assassiner l'amitié, ayez du courage, ne mentez pas, cessez de vous brutaliser les uns les autres... » Ces idées sont celles d'Ellison, et elles sont fort louables, mais je n'aime pas qu'on insère des placards publicitaires dans les histoires que je lis.

Je suppose que ce genre de faux pas – une pub enchâssée au cœur d'une histoire – est le plus grave des pièges guettant la « fiction fabuliste ». Et peut-être que le nouvelliste est plus vulnérable à ce piège que le romancier (encore que, quand c'est le romancier qui y succombe, le résultat soit encore plus consternant ; allez donc faire un tour dans une bibliothèque publique et feuillotez les romans commis durant les années 1950 et 1960 par le journaliste Tom Wicker – vos cheveux en deviendront blancs comme neige). Dans la plupart des cas, Ellison évite ce piège de justesse... ou y tombe volontairement à pieds joints, évitant d'y succomber par la force de son talent, par la grâce de Dieu ou par un mélange des deux.

Certaines des nouvelles recueillies dans *Hitler peignait des roses* ne peuvent pas être qualifiées de fables, et Ellison fait peut-être la meilleure démonstration de son talent quand il se contente de jouer avec le langage, n'allant pas jusqu'à produire des chansons achevées mais plutôt des lignes mélodiques empreintes de sentiment. Dans cette catégorie, on peut ranger une histoire comme *De A à Z dans l'alphabet chocolat*²⁷⁵ (sauf que ce n'est pas vraiment une histoire ; plutôt une suite de fragments, tantôt narratifs, tantôt non, qui ressemblent davantage à des poèmes *beat*). Ce texte a été écrit dans la vitrine d'une

librairie de Los Angeles baptisée *A Change of Hobbit*, dans des circonstances si embrouillées que même l'introduction rédigée par Ellison ne leur rend pas justice. Chacun de ces fragments fait des petits ronds dans l'eau de notre esprit, à la manière des bons poèmes brefs, et révèle chez son auteur un amour inspiré du langage qui va nous permettre de conclure notre exposé en beauté.

Le langage est un jeu pour la plupart des écrivains, tout comme les pensées elles-mêmes. Une histoire est pour eux l'équivalent d'une petite voiture montée sur ressorts qui fait un bruit si agréable quand on la fait rouler sur le plancher. Par conséquent, en guise de bouquet final, je vous propose *De A à Z dans l'alphabet chocolat*, la version ellisonienne de la main qui applaudit toute seule... un son que seuls les meilleurs écrivains de fantastique peuvent nous faire entendre. Mais avant cela, dans des buts de comparaison édifiante, je vous propose un bref extrait de l'œuvre de Clark Ashton Smith²⁷⁶, un contemporain de Lovecraft bien plus proche de la condition de poète que Lovecraft n'a jamais pu l'être ; Lovecraft rêvait désespérément de devenir poète, mais la lecture de sa poésie ne suscite au mieux que deux commentaires : c'était un versificateur compétent et personne n'aurait pu confondre ses sujets d'inspiration avec ceux de Rod McKuen²⁷⁷. George F. Haas, le biographe de Smith, suggère que son meilleur livre est sans doute *Ebony and Crystal*, un recueil de poèmes, et votre serviteur aurait tendance à partager cet avis, même si les amateurs de poésie moderne risquent de fort peu goûter ce traitement conventionnel de sujets qui ne le sont pas. Mais je pense que Clark Ashton Smith aurait grandement apprécié *De A à Z dans l'alphabet chocolat*. Avant de vous citer deux extraits de ce texte, je vous présente un morceau choisi des carnets de notes de Smith, publiés il y a deux ans par Arkham House sous le titre *The Black Book of Clark Ashton Smith* :

« *Le visage de l'infini*

Un homme redoute le ciel pour une raison indéfinie, et il s'efforce autant que possible d'éviter les grands espaces. Sur le point de mourir dans une chambre aux rideaux tirés, il se retrouve soudain dans une immense plaine nue sous [...] un ciel vide. Dans ce ciel, lentement, monte un visage infini et terrible auquel il ne peut échapper, tous ses sens s'étant mystérieusement fondus au sens de la vue. La mort, pour

lui, est l'instant éternel durant lequel il fait face à ce visage, et il comprend pourquoi il a toujours craint le ciel. »

Et maintenant, l'inquiétante jovialité de Harlan Ellison :

« E comme ÉLÉVATEURS

Ils ne parlent jamais et il leur est impossible de croiser votre regard. Il y a aux États-Unis cinq cents gratte-ciel dont les ascenseurs descendent plus bas que le dernier sous-sol. Lorsque vous avez pressé le bouton du dernier sous-sol et que vous êtes arrivé à destination, il vous faut presser ce bouton deux fois encore. Les portes de l'ascenseur se refermeront, vous entendrez le déclic de certains relais spéciaux, et l'ascenseur descendra. Dans les cavernes. La chance n'a guère souri aux voyageurs occasionnels de ces cinq cents cages d'ascenseur. Ils ont pressé le dernier bouton une ou plusieurs fois de trop. Ils ont été capturés par ceux qui rôdent dans les cavernes et ils ont été... conviés. Maintenant ce sont eux qui font marcher les cages. Ils ne parlent jamais et il leur est impossible de croiser votre regard. Ils lèvent les yeux vers les numéros au moment où ils s'allument, puis ils montent et descendent, même après la tombée de la nuit. Leurs vêtements sont propres. Il y a une teinturerie spéciale qui les nettoie. Un jour, vous avez vu l'un d'eux, et ses yeux étaient pleins de cris. Londres est une ville garnie d'escaliers étroits et rassurants. »

Et pour finir :

« H comme HAMADRYADE

L'*Oxford English Dictionary* propose trois définitions de l'hamadryade. La première est : « Nymph des bois qui vit et meurt dans son arbre. » La deuxième : « Serpent venimeux de l'Inde pourvu d'une capuche. » La troisième définition est improbable. Aucune de ces définitions n'évoque les origines mythiques du mot. L'arbre dans lequel vivait le Serpent était l'hamadryade. Ève a été empoisonnée. Le bois dont a été faite la croix était l'hamadryade. Jésus n'a pas ressuscité, il n'est jamais mort. L'arche a été construite avec des coupes de l'hamadryade. Vous ne découvrirez aucune trace du vaisseau au sommet du mont Ararat. Il a sombré. Dans les restaurants chinois, il faut éviter à tout prix les cure-dents. »

10

J'ai commencé ce chapitre – il y a de cela deux mois et cent vingt-quatre pages manuscrites – en déclarant qu'il me serait impossible de rédiger un panorama de la littérature d'horreur de ces trente dernières années sans écrire un livre entier sur le sujet, et je n'ai pas changé d'opinion. Tout ce que j'ai pu faire dans les pages qui précèdent, c'est mentionner quelques livres qui m'ont plu et, du moins je l'espère, vous indiquer les pistes vers lesquelles ces livres semblent conduire. Je n'ai pas abordé *Je suis une légende*, mais si j'ai réussi à vous donner envie de lire *L'Homme qui rétrécit*, probablement souhaitez-vous poursuivre votre exploration de l'œuvre de Matheson, et vous retrouverez toutes ses qualités dans ce classique moderne de l'histoire de vampires : sa tendance à se concentrer sur un personnage isolé placé dans un grave danger, ce qui lui permet de se livrer à une étude de caractère des plus pointues, l'importance qu'il donne au courage face à l'adversité, sa maîtrise de la terreur sur fond apparemment prosaïque. Je n'ai pas abordé des écrivains comme Roald Dahl²⁷⁸, John Collier²⁷⁹ ou Jorge Luis Borges²⁸⁰, mais si vous réussissez à lire tous les contes fantastiques et excentriques de Harlan Ellison disponibles en librairie, vous poursuivrez forcément par ces trois-là, et vous trouverez chez eux nombre des préoccupations qui obsèdent Ellison, en particulier l'étude de l'animal humain quand il se montre le plus abject, le plus vénal... ou le plus courageux, le plus sincère. Le roman qu'Anne Rivers Siddons a consacré à la possession domestique vous amènera peut-être à lire celui que j'ai écrit sur le même sujet, *Shining*, ou encore l'excellent *Notre vénérée chérie* de Robert Marasco²⁸¹.

Mais je ne peux vous indiquer au mieux que quelques directions. Pénétrer dans le monde de la littérature d'horreur, c'est s'aventurer, tel un petit hobbit²⁸², dans certaines passes dangereuses (où les seuls arbres qui poussent sont sûrement des hamadryades) et dans l'équivalent du Pays de Mordor²⁸³. C'est la contrée volcanique et enfumée du Seigneur ténébreux, et si les critiques qui l'ont vue de leurs yeux sont fort rares, les cartographes qui l'ont explorée sont plus rares encore. La carte de cette contrée est composée en majorité

d'espaces blancs... et c'est à mon avis tant mieux ; je laisse le soin de les remplir aux profs de lettres et aux étudiants qui pensent que la poule aux œufs d'or doit être disséquée et ses entrailles cataloguées ; à ces ingénieurs en travaux publics de l'imagination qui ne se sentent à l'aise dans la jungle littéraire si luxuriante (et probablement si dangereuse) que lorsqu'ils y ont bâti une autoroute faite de guides de lecture – et écoutez-moi bien, ouvrez grandes vos oreilles : tous les profs de lettres qui ont jamais commis un guide de lecture Cliff ou Monarch²⁸⁴ devraient être traînés en place publique, écartelés et découpés en cent morceaux, lesdits morceaux étant ensuite séchés au soleil pour être revendus en guise de signets dans les librairies universitaires. Je laisse le travail de défrichage en profondeur à ces pharmaciens de la créativité qui n'ont de cesse que chaque histoire conçue pour captiver les lecteurs, tout comme nous avons tous été jadis captivés par l'histoire de Hansel et de Gretel, du Petit Chaperon rouge ou du Crochet, ne soit déshydratée et enfermée dans un bocal. C'est leur boulot – le sale boulot des disséquateurs, des ingénieurs et des pharmaciens – et je leur laisse, en espérant de tout mon cœur qu'Arachne les attrapera et les dévorera quand ils entreront dans la contrée du Seigneur ténébreux, ou que les visages qui hantent le Marais des Morts les hypnotiseront avant de les rendre fous en leur citant les œuvres de Cleanth Brooks²⁸⁵ jusqu'à la consommation des siècles, ou encore que le Seigneur ténébreux lui-même les emprisonnera dans sa Tour pour l'éternité, à moins qu'il ne les jette dans les Crevasses du Destin, où des crocodiles d'obsidienne attendent de leur broyer le corps et de réduire au silence leurs voix prétentieuses et soporifiques.

Et s'ils évitent tous ces pièges, je leur souhaite de tomber dans les orties.

Ma tâche est accomplie, je crois bien. Mon grand-père m'a dit un jour que la meilleure carte est celle qui vous indique le nord et les points d'eau se trouvant sur votre route. Tel est le genre de carte que je me suis efforcé de vous dessiner. La rhétorique et la critique littéraire ne sont pas des formes que j'aime pratiquer, mais je suis capable de parler bouquins pendant... eh bien, pendant deux bons mois, ce me semble. Au milieu d'*Alice's Restaurant*²⁸⁶, Arlo Guthrie déclare à son public : « Je pourrais jouer encore toute la nuit. Je ne suis ni fier... ni fatigué... » Je pourrais dire à peu près la même chose.

Je ne vous ai pas parlé des livres que Charles Grant²⁸⁷ a consacrés à la bonne ville d'Oxrun Station, ni des nouvelles que Manly Wade Wellman²⁸⁸ a consacrées à John, le barde des Appalaches à la guitare aux cordes d'argent. Je n'ai que brièvement évoqué *Notre-Dame des Ténèbres* de Fritz Leiber (mais il y a dans ce livre, cher lecteur, une chose brun pâle qui hantera vos rêves). Il y en a des douzaines d'autres comme ça. Non, des *centaines*.

Si vous avez besoin qu'on vous indique d'autres directions – ou si vous n'en avez pas marre de parler bouquins –, jetez un coup d'œil à l'appendice de ce volume, où figurent une centaine de livres parus durant la période qui nous intéresse, des livres d'horreur qui sont tous excellents d'une façon ou d'une autre. Si vous découvrez tout juste ce domaine, vous avez de quoi vous occuper pendant au moins un an et demi. Dans le cas contraire, vous les avez sûrement presque tous déjà lus... mais au moins vous donneront-ils le nord tel que l'indique vaguement ma boussole personnelle.

*1. Quelques mots sur Arkham House. Il n'existe sans doute aucun amateur américain de fantastique qui n'ait dans sa bibliothèque au moins un des volumes reliés de noir publiés par cet éditeur... et sûrement rangé à une place d'honneur. August Derleth, le fondateur de cette petite maison d'édition du Wisconsin, était un médiocre romancier dans la lignée de Sinclair Lewis mais un éditeur de génie : c'est sous le label Arkham House que sont parus les premiers livres de H. P. Lovecraft, de Ray Bradbury, de Ramsey Campbell et de Robert Bloch... pour ne citer que quelques noms. Derleth ne publiait que des livres à tirage limité, de cinq cents à deux mille cinq cents exemplaires, et certains d'entre eux – *Beyond the Wall of Sleep* de Lovecraft et *Dark Carnival* de Bradbury, par exemple – sont devenus des pièces de collection fortement cotées.

*2. Alors qu'il souffre d'une profonde dépression, Don donne un cours un peu incohérent sur les œuvres de Stephen Crane. À un moment donné, il décrit *La Conquête du courage* comme « une histoire de fantômes où le fantôme n'apparaît jamais ». Étant donné la façon dont ce livre traite des sujets de la lâcheté et du courage, c'est là une description étonnamment juste.

[Stephen Crane (1871-1900), écrivain américain considéré comme l'un des créateurs de la nouvelle moderne et un précurseur d'Hemingway. Son court roman, *La Conquête du courage*, se déroule pendant la guerre de Sécession.]

*3. La meilleure illustration de cette idée se trouve lors de la scène où meurt Lewis Benedikt. Il aperçoit une porte formée par un tapis d'aiguilles de pin alors qu'il chasse dans la forêt. Lorsqu'il franchit cette porte, il se retrouve plongé dans un univers aussi fantastique que meurtrier.

*4. Comme toutes les règles, celle-ci souffre certaines exceptions. Si *Histoires d'outre-tombe*^a et *Vault of Horror*^b, deux adaptations des bandes dessinées d'EC, sont des films lamentables, Robert Bloch a scénarisé deux films à sketches pour la firme britannique Amicus, *La Maison qui tue*^c et *Asylum*^d ; ce sont ses propres nouvelles qui ont servi de base aux sketches, et le résultat est excellent. Bien entendu, le meilleur film de ce type reste *Au cœur de la nuit*^e (1946), interprété par Michael Redgrave et réalisé par Robert Hamer, Alberto Cavalcanti, Charles Crichton et Basil Dearden.

*5. « Waiting for the End : Shirley Jackson's The Sundial », *Critique*, vol. XIX, no 3, 1978.

*6. Ou à *Shining*, qui a été écrit sous l'influence consciente du *Cadran solaire*. Dans *Shining*, les personnages sont bloqués par la neige dans un hôtel, loin de toute aide extérieure. Leur univers s'est rétréci et replié sur lui-même ; l'Hôtel Overlook devient le microcosme où s'affrontent

des forces universelles, et le climat extérieur reflète celui qui règne dans l'esprit des personnages. Les contempteurs de l'adaptation de Kubrick feraient bien de se rappeler que ce sont ces éléments que Kubrick, consciemment ou inconsciemment, a choisi d'accentuer.

*7. Extrait de *Shirley Jackson*, de Lenemaja Friedman (Twayne Publishers, 1975). Mrs Friedman cite un article de Shirley Jackson consacré à la genèse de son roman, article publié sous le titre *Experience and Fiction*.

*8. Friedman, *Shirley Jackson*, op. cit.

*9. Au cas où vous seriez un des cinq ou six amateurs de littérature populaire américaine à ne pas les avoir lus, en voici la liste : *La Couronne de cuivre*, *Un bébé pour Rosemary*, *Un bonheur insoutenable*, *Les Femmes de Stepford* et *Ces garçons qui venaient du Brésil*. Il est également l'auteur de deux pièces de théâtre, *Veronica's Room* et *Le Piège* (un des plus grands succès de l'histoire de Broadway). Moins connu est *Dr Cook's Garden*, un téléfilm aussi modeste qu'efficace magistralement interprété par Bing Crosby.

[La pièce *Deathtrap* (1978) a été représentée en France au début des années 1980 sous le titre *Le Piège* (mais jamais publiée en traduction). Sidney Lumet en a tiré en 1981 un film au titre anglais homonyme. Titre français : *Piège mortel*.

Quant à *Veronica's Room*, cette pièce, inédite en France, a été représentée pour la première fois en 1973 à New York.]

*10. J'ai toujours rêvé de publier un roman où il manquerait les trente dernières pages. Pour les obtenir, le lecteur serait obligé d'envoyer à l'éditeur un résumé détaillé du livre jusqu'au point où sa lecture s'est arrêtée. Voilà qui réglerait une fois pour toutes le cas de ces gens qui

REGARDENT LES DERNIÈRES PAGES POUR VOIR COMMENT ÇA FINIT.

*11. Comme nous l'avons remarqué précédemment, la deuxième adaptation cinématographique du roman de Finney se déroule à San Francisco, et développe une paranoïa urbaine au fil d'une série de séquences ressemblant de façon frappante aux scènes d'ouverture du *Rosemary's Baby* de Polanski. Mais, à mon avis, Philip Kaufman a perdu au change en privant le récit imaginé par Finney de son contexte naturel, celui d'une petite ville de carte postale.

*12. Et au moment où Finney et Matheson commençaient à administrer à l'imagination américaine une nouvelle forme de traitement de choc, Ray Bradbury commençait à se faire remarquer dans le milieu du fantastique, et, durant les années 1950 et 1960, le grand public finira par identifier le nom de Bradbury avec le genre dans son ensemble. Mais, à mes yeux, Bradbury est le seul citoyen du domaine qu'il s'est créé, et personne n'est jamais parvenu à imiter son style aussi remarquable qu'iconoclaste. Pour parler vulgairement, quand Dieu a créé Ray Bradbury, Il a cassé le moule.

*13. Rien de nouveau sous le soleil. Les auteurs de fantastique et de science-fiction se plaignent – parfois à tort, parfois avec raison – d’être ignorés par la critique non spécialisée, mais le fait est que la plupart des critiques œuvrant à l’intérieur du genre sont des crétins. Les revues spécialisées ont la sale habitude de démolir systématiquement les romans qui transcendent leur genre d’origine ; *En terre étrangère* de Robert Heinlein a subi un sort identique. [*Stranger in a Strange Land* (1961) ; Le Livre de Poche, no 34219. Ce roman fit de Robert Heinlein le gourou des contestataires américains et « inspira » Charles Manson.]

*14. La seule référence à la sexualité nous est offerte durant l’épisode du Théâtre, que Bradbury n’a pas souhaité aborder dans le cadre de notre correspondance bien que je l’aie prié de me donner quelques explications complémentaires sur ce point. Cette scène demeure une des plus fascinantes du livre. Jim et Will découvrent le Théâtre au dernier étage d’une maison alors qu’ils grimpent aux arbres « pour cueillir des pommes aigres ». Bradbury nous dit que tout a changé pour eux lorsqu’ils ont vu ce qui se passait dans le Théâtre, y compris le goût des fruits, et bien que j’aie tendance à ruer dans les brancards quand je renifle une analyse scolaire, à la manière d’un cheval reniflant une mare polluée à l’alcali, il m’est impossible ici de contester l’existence d’une métaphore évoquant la pomme et le jardin d’Éden. Mais que se passe-t-il dans cette pièce, dans ce « Théâtre », pour que le goût des pommes en soit altéré, pour qu’une telle fascination s’empare de Jim au nom ténébreux et de son ami dont le prénom évoque cette qualité (cette qualité *chrétienne*) nous permettant d’opter pour le bien contre le mal dans toute situation ? Bradbury suggère que ce Théâtre est une chambre dans un bordel. Les gens qui s’y trouvent sont tout nus ; « ils laissaient tomber [...] leurs vêtements sur le tapis, et apparaissaient, sans fard, incroyablement naturels, nus, tels des chevaux frémissants... » Si je ne me trompe pas, cette scène nous laisse pressentir la déviation charnelle qui exerce son attraction sur Jim Nightshade alors qu’il arrive au seuil de l’adolescence.

*15. Les seuls romans qui, à mon sens, évitent de transformer l’enfance en mythe ou en conte de fées tout en fonctionnant admirablement en tant qu’œuvres de fiction sont *Sa Majesté des Mouches* de William Golding [*Lord of Flies* (1954) ; Gallimard, « Folio »] et *Cyclone à la Jamaïque* de Richard Hughes [*A High Wind in Jamaica* (1929) ; Phébus, 1994. Dans ce roman, l’écrivain anglais Richard Hughes (1900-1976) inverse le rôle traditionnel des protagonistes de romans d’aventures pour adolescents : un pirate au grand cœur devient la victime des enfants pervers qu’il a enlevés.] Je suis sûr qu’on va me reprocher de ne pas avoir ajouté à cette liste *Le Jardin de ciment* de Ian McEwan [*The Cement Garden* (1978), roman de l’écrivain anglais Ian McEwan (1948) ; Points, 2008.] ou *Harriet dit...*

de Beryl Bainbridge [*Harriet Said* (1972) de la romancière anglaise Beryl Bainbridge (1934-2010), Flammarion, 1978.], mais je suis d'avis que ces deux courts romans, fort différents mais pourtant typiquement britanniques, ont une vision de l'enfance aussi romantique que celle de Bradbury.

*16. Et ce n'est pas la seule fois que ces deux écrivains pourtant fort différents se sont attaqués à un thème semblable. Tous deux ont écrit une histoire de voyage dans le temps où un homme se réfugie dans un passé idyllique pour échapper à un présent angoissant : *Le Voyage de Simon Morley* [*Time and Again* ; Gallimard, « Folio »] (1970) de Jack Finney, dont le héros retourne dans l'Est américain du début du siècle, et *Le Jeune Homme, la Mort et le Temps* [*Bid Time Return* ; Gallimard, « Folio SF »] (1975) de Richard Matheson, dont le héros retourne dans l'Ouest américain du début du siècle. Ces deux personnages sont en partie motivés par le désir d'échapper à ce que Richard Gid Powers appelle la « dépersonnalisation culturelle », mais il est difficile d'imaginer deux traitements plus différents de la même idée de départ – sans parler de leurs conclusions respectives.

*17. Dans *L'Homme qui rétrécit*, l'existence de Scott Carey se transforme en une série de problèmes de plus en plus aigus ; son compte en banque rétrécit lui aussi, et il a de plus en plus de mal à faire vivre sa famille. Je n'irais pas jusqu'à dire que Matheson s'est contenté d'investir son héros de son état d'esprit du moment, mais peut-être que la frustration qui l'habitait alors lui a permis de rendre le personnage de Carey encore plus convaincant.

*18. Scott Carey, le héros en question, descend lui aussi à la cave chaque jour avec un bloc et un crayon ; lui aussi écrit un livre (et qui n'en écrit pas ces temps-ci ?), un livre consacré à son expérience d'homme qui rétrécit, un livre qui lui permet de faire vivre sa famille... tout comme le roman de Matheson et le film qui en a été tiré ont permis à Matheson de faire vivre sa famille, du moins je le suppose.

*19. Exact. J'ai écrit mon premier roman publié, *Carrie*, alors que je traversais une période difficile, et ce livre contient des personnages si déplaisants et si étrangers à mon esprit qu'ils ont à mes yeux des allures de Martiens. Quand il m'arrive aujourd'hui de feuilleter ce bouquin – et ça ne m'arrive que rarement –, je n'ai pas l'impression que c'est un autre qui l'a écrit, mais j'ai quand même un sentiment bizarre... comme si je l'avais écrit alors que je souffrais d'une sorte de grippe mentale et émotionnelle.

*20. C'est peut-être la vulnérabilité de Spider-Man [Personnage créé par le scénariste Stan Lee et le dessinateur Steve Ditko en 1962.] qui explique le succès qu'il a connu dès sa création au début des années 1960 ; il était alors et est encore l'exception à la règle que je viens

d'énoncer. Il y a quelque chose de touchant dans la vulnérabilité de Peter Parker et dans la maladresse occasionnelle de Spider-Man. Lorsqu'il a été mordu par une araignée radioactive, Peter n'a éprouvé aucun désir de lutter contre le crime ; son premier réflexe fut de tirer parti de ses pouvoirs pour faire carrière dans le show-biz. Mais il n'a pas tardé à découvrir un problème aussi frustrant pour lui qu'il est amusant pour le lecteur : même si tout le pays vous a vu à la télé, vous n'arriverez jamais à encaisser un chèque libellé au nom de *The Amazing Spider-Man*. Ces petites touches de réalisme sarcastique sont attribuables à Stan Lee, le créateur de Spider-Man, grâce à qui, sans doute, la B.D. américaine est arrivée à survivre durant les années 1960 et 1970.

*21. Ce thème de la vie microcosmique continue d'exercer sa fascination sur les auteurs et les lecteurs ; il y a quelques mois de cela, Macmillan a publié *Small World* [Inédit en France.] de Tabitha King, une comédie de mœurs plutôt malicieuse où apparaissent une maison de poupée hors de prix, une fille de président nymphomane et un savant fou obèse aussi pitoyable que terrifiant. Comme ce livre a été publié en 1981, il sort du champ de notre étude, ce qui vaut sans doute mieux ; son auteur n'est autre que mon épouse et j'aurais du mal à me montrer objectif. Je me contenterai donc de dire, de façon fort subjective, que *Small World* est une excellente addition au catalogue des œuvres de ce petit sous-genre.

*22. Les histoires de goules et de cannibales nous entraînent au cœur d'un territoire authentiquement tabou – voir les réactions suscitées par *La Nuit des morts-vivants* et *Zombie* de George Romero. On ne peut pas parler ici de simples films de trouille ; le cinéaste a délibérément choisi de provoquer son public. Il y a quatre ans, j'ai écrit une nouvelle intitulée *Le Goût de vivre* que je ne suis toujours pas arrivé à placer (et dire qu'on m'affirmait que je pourrais vendre même ma liste de blanchisserie quand je serais devenu célèbre !) [*Survivor Tale*. Après avoir lu cette note dans la première édition du présent ouvrage, l'écrivain et anthologiste Charles L. Grant a immédiatement contacté Stephen King pour qu'il lui fasse parvenir cette nouvelle, qu'il a publiée dans son anthologie *Terrors* (1982). Stephen King l'a par la suite reprise au sommaire de son recueil *Brume* (*Skeleton Crew*, 1985).]. Elle raconte l'histoire d'un chirurgien qui se retrouve naufragé sur une île déserte – un petit bout de corail perdu dans l'immensité du Pacifique – et qui se dévore lui-même peu à peu pour rester en vie. « J'ai agi en suivant les préceptes de Hoyle, écrit-il dans son journal après s'être amputé le pied. Je l'ai lavé avant de le manger. » Même les magazines masculins n'ont pas voulu de ce petit bijou, et il se languit encore dans mes tiroirs dans l'attente d'un écrivain accueillant. Sans doute n'en trouvera-t-il jamais.

*23. Voici une anecdote racontée par Erle Stanley Gardner [Écrivain américain (1889-1970), créateur du célèbre avocat Perry Mason.] à propos de ce que l'écrivain Frank Gruber appelait « la jungle des *pulps* ». Durant la Grande Dépression, Gardner écrivait des histoires de western à un penny le mot, qu'il publiait dans des revues comme *Western Round-Up*, *West Weekly* et *Western Tales* (dont le slogan était « Quinze nouvelles, quinze cents »). Gardner avoue qu'il avait l'habitude de faire traîner au maximum la scène finale du duel au revolver. Bien entendu, le méchant finissait par mordre la poussière et le bon pouvait regagner le saloon, les Colt .44 fumant et les éperons tintant, pour y boire un verre de salsepareille avant de repartir vers le soleil couchant, mais en attendant, chaque fois que Gardner écrivait « *Bang !* », il gagnait un penny de plus... et en ce temps-là, le journal du matin ne coûtait que deux *bang*. [Écrivain américain (1904-1969). Frank Gruber, auteur de nombreux romans policiers (dont une série fameuse mettant en scène les joyeux aigrefins Johnny Fletcher et Sam Cragg), a réuni ses souvenirs d'écrivain populaire dans un livre intitulé *The Pulp Jungle* (1967 ; Encreage, « Travaux », 1989).]

*24. Tous ces noms sont mentionnés dans la notice consacrée à Ellison par John Clute et Peter Nicholls dans *The Science Fiction Encyclopedia*. Le lecteur astucieux aura remarqué que « Nalrah Nosille » est une anagramme de Harlan Ellison. Parmi les autres pseudonymes cités, E. K. Jarvis, Ivar Jorgensen et Clyde Mitchell étaient des *house names*. Dans le vocabulaire des *pulps*, un *house name* était un écrivain totalement fictif et pourtant extraordinairement prolifique... en partie parce que plusieurs auteurs (parfois des douzaines) publiaient sous ce nom pour éviter de figurer deux fois au sommaire d'un même numéro. Si bien que « Ivar Jorgensen » publiait parfois des contes à tonalité ellisonienne quand c'était Harlan qui se dissimulait sous ce nom, et des histoires d'horreur dans la tradition des *pulps*, comme le roman *Rest in Agony*, quand ce pseudonyme abritait un autre auteur (Paul Fairman^f dans ce cas précis). Je me dois d'ajouter qu'Ellison a depuis cette époque reconnu la paternité de toutes ses œuvres parues sous pseudonyme et qu'il a publié uniquement sous son nom depuis 1965. « À l'instar d'un lemming, déclare-t-il, il faut toujours que je sois au premier rang. »

*25. Voici sans doute la note de bas de page la plus longue de toute l'histoire de l'édition, mais je ne résiste pas au plaisir de vous raconter deux histoires à propos de Harlan, la première apocryphe et la seconde rigoureusement authentique.

J'ai entendu la première histoire dans une librairie de science-fiction, et elle m'a été répétée à plusieurs reprises lors de diverses conventions : Paramount Pictures décide de réunir plusieurs Grands Maîtres de la Science-Fiction dans le cadre de la préparation du

premier film de *Star Trek*. Le but de cette conférence : proposer des idées suffisamment cosmiques pour faire passer l'astronef *Enterprise* du petit au grand écran... « et je veux des idées COSMIQUES », répétait avec insistance le bureaucrate chargé de diriger la conférence. Un écrivain suggère que l'*Enterprise* soit avalé par un trou noir (une idée que les studios Disney reprendraient à leur compte trois mois plus tard). Pas assez cosmique, décrète le bureaucrate. Un autre écrivain suggère que Kirk, Spock et compagnie découvrent un pulsar qui est en fait un organisme vivant. Toujours pas assez cosmique ; le bureaucrate rappelle aux écrivains réunis qu'il veut des idées COSMIQUES. Ellison reste assis en silence, en train de bouillir intérieurement... sauf que Harlan atteint d'ordinaire le point d'ébullition en cinq secondes. Finalement, il prend la parole. « L'*Enterprise*, dit-il, traverse une faille hyperspatiale, la grand-mère de toutes les failles hyperspatiales. En quelques secondes, l'astronef est transporté sur une distance de plusieurs millions d'années de lumière et se retrouve devant un immense mur gris. Ce mur marque la limite de l'univers. Scotty règle ses canons ioniques à l'intensité maximum et perce une brèche dans le mur pour voir ce qu'il y a derrière. Et voici qu'apparaît, baigné d'une lumière incandescente, le visage de Dieu Lui-Même. »

Bref silence. Puis le bureaucrate déclare : « Pas assez cosmique. Je vous ai pourtant dit que je voulais des idées COSMIQUES ! »

Alors, Harlan s'est tourné vers lui, lui a fait le geste de l'oiseau⁸ (en l'honneur de Cordwainer Bird, sans doute) et s'est tiré.

Et voici, de la plume d'Ellison, la version fidèle de cet incident :

« Ça faisait quelque temps que Paramount tentait de mettre le projet *Star Trek* sur les rails. Roddenberry était bien décidé à ce que son nom apparaisse comme celui du scénariste. [...] Le problème, c'est qu'il est incapable d'écrire une ligne correcte. La seule idée qu'il a jamais eue, et qu'il a resservie six ou sept fois dans la série avant de la replacer dans le film, c'est que l'équipage de l'*Enterprise* s'enfonce dans l'espace profond, y trouve Dieu, et que Dieu s'avère être un enfant, ou un fou, ou les deux. Avant 1975, on m'avait déjà contacté à deux reprises en vue de discuter d'un scénario. Certains de mes confrères avaient subi le même traitement. La direction de Paramount n'arrivait pas à se décider, et elle avait même tenté d'écarter Gene du projet, si bien qu'il avait dû faire intervenir ses avocats. Puis il y a eu une nouvelle révolution de palais chez Paramount, et Diller et Eisner ont quitté ABC pour y prendre le pouvoir, amenant avec eux une escouade de leurs... copains. Parmi ceux-ci se trouvait un ancien décorateur [...] nommé Mark Trabulus.

« Roddenberry a suggéré de m'engager comme scénariste alors que ce Trabulus était le dernier en date [...] des ignares à qui Paramount avait confié ce projet qui n'avancait pas. J'ai discuté avec Gene [...]

d'une idée de scénario. Il m'a dit que la Paramount voulait des idées de plus en plus cosmiques et qu'aucune de celles qui leur avaient été suggérées ne leur semblait assez cosmique. J'ai préparé un synopsis, Gene l'a trouvé bon, et il a organisé une réunion avec Trabelus pour le 11 décembre [1975]. Cette réunion a été annulée [...] mais on a fini par se voir le 15 décembre. N'étaient présentes que trois personnes, Gene, Trabelus et moi, et ça se passait dans le bureau de Gene.

« J'ai raconté mon histoire. L'*Enterprise* doit se rendre aux frontières de l'univers connu afin de remonter dans le temps, plus précisément durant le pléistocène, l'époque où l'homme a fait son apparition sur Terre. Je postulais l'existence d'une espèce reptilienne qui aurait pu devenir la forme de vie dominante sur Terre si les mammifères n'avaient pas pris le dessus. Je postulais aussi l'existence d'une intelligence extraterrestre provenant d'une lointaine galaxie où c'étaient les reptiles qui étaient devenus la forme de vie dominante, et je supposais qu'un de ces *aliens* reptiliens, ayant visité la Terre à l'époque de *Star Trek* et constaté que l'équivalent de ses ancêtres n'avait pu évoluer de façon "normale", remontait dans le temps afin de changer l'histoire de la Terre de façon à éliminer l'espèce humaine. L'équipage de l'*Enterprise* remonte donc dans le temps à son tour pour redresser la situation, retrouve l'extraterrestre et se retrouve confronté au dilemme suivant : Kirk et compagnie ont-ils le droit d'annihiler une forme de vie afin d'assurer leur domination territoriale dans notre présent et dans le leur ? Bref, une histoire embrassant la totalité de l'espace et du temps, avec en son cœur un problème de morale et d'éthique.

« Trabelus m'a écouté attentivement, puis est resté silencieux quelques instants. Finalement, il a dit : "L'autre jour, j'ai lu un livre d'un nommé von Däniken, qui démontre que le calendrier maya était exactement identique au nôtre, ce qui prouve que ce sont des extraterrestres qui nous l'ont enseigné. Vous ne pourriez pas mettre quelques Mayas dans votre histoire ?"

« J'ai regardé Gene ; Gene m'a regardé ; il n'a pas dit un mot. Je me suis tourné vers Trabelus et je lui ai dit : "Il n'y avait pas de Mayas à l'aube des temps." Et il m'a répliqué : "Ce n'est pas grave, personne ne verra la différence. – Si, *moi*, je verrai la différence, j'ai répondu. C'est une idée stupide." Alors, Trabelus s'est fâché, il m'a dit qu'il aimait beaucoup les Mayas, et que si je voulais écrire ce film, j'avais intérêt à mettre des Mayas dedans. Et je lui ai dit : "Je suis un écrivain. Vous, je ne sais foutrement pas ce que vous *êtes* !" Puis je me suis levé et je me suis tiré. Ainsi s'est achevée ma collaboration au projet de film sur *Star Trek*. »

Quant à nous autres, pauvres mortels qui n'arrivons jamais à trouver les mots qu'il faut au moment où il faut, il ne nous reste qu'une seule

chose à dire : « Bravo, Harlan ! »

*26. Anecdote ellisonienne no 2 : Durant l'automne 1974, ma femme et moi avons assisté à une conférence donnée par Harlan à l'Université du Colorado. Il venait tout juste d'écrire *Croatoan*, le conte de terreur qui ouvre *Hitler peignait des roses*, et il avait subi une vasectomie deux jours plus tôt. « Je saigne encore, dit-il à l'assistance, et mon amie ici présente peut en témoigner. » Ce que fit l'amie en question, et un couple de personnes âgées se dirigea vers la sortie de l'amphi, visiblement un peu choqué. Harlan leur lança un signe d'adieu depuis l'estrade. « Bonne soirée, les amis, dit-il. Désolé d'avoir déçu votre attente. »

*27. Ça me rappelle une histoire qui m'est arrivée lors de la *World Fantasy Convention* de 1979. Un journaliste de l'agence UPI m'a posé la sempiternelle question : « Pourquoi les gens lisent-ils de l'horreur ? » Je lui ai répondu un peu à la façon de Harlan : pour enfermer la folie dans un bocal afin de mieux l'accepter. Les gens qui lisent de l'horreur sont un peu tordus, ai-je poursuivi ; mais si on n'est pas un tant soit peu tordu, on n'arrivera jamais à accepter ce qui risque de nous tomber dessus lors du dernier quart du *xx^e* siècle. Le titre du télex d'UPI qui a été ensuite transmis à tous les journaux d'Amérique n'aurait pas dû me surprendre comme il l'a fait, et ça m'a appris à ne plus jamais employer de métaphores en présence d'un journaliste : KING DÉCLARE QUE SES FANS SONT TORDUS. Décidément, j'aurais mieux fait de la boucler.

a. *Tales from the Crypt* (1972), film de Freddie Francis.

b. *Vault of Horror* (1973), film de Roy Ward Baker. Autre titre : *Tales from the Crypt II*. Ce film, inédit sur les écrans français, a été diffusé en août 1994 par Canal + sous le titre *Le Caveau de la terreur*.

c. *The House that Dripped Blood* (1971), film de Peter Duffel.

d. *Asylum* (1972), film de Roy Ward Baker.

e. *Dead of Night*.

f. Auteur de quantité de romans et de nouvelles dans tous les genres et sous divers pseudonymes, Paul Fairman (États-Unis, 1916-1977) fut également le rédacteur en chef du célèbre magazine *Amazing Stories* de 1956 à 1958. Une de ses nouvelles, *The Cosmic Frame* (1953), a inspiré le film *Invasion of the Saucer Men* d'Edward L. Cahn (1957).

g. « Geste de l'oiseau » : geste obscène typiquement américain, on joint les deux mains et on mime un oiseau en train de voler ; de même, l'expression « pour les oiseaux » (*for the birds*, mentionnée plus loin dans le texte pour expliquer la genèse du pseudonyme Cordwainer Bird) fait partie du langage américain : « travailler pour les oiseaux », c'est travailler pour de la merde.

CHAPITRE 10

LA DERNIÈRE VALSE. HORREUR ET MORALE, HORREUR ET MAGIE

1

« Oui, mais vous gagnez votre vie en exploitant les craintes des gens. Comment vous justifiez-vous ? »

2

Les policiers ont été alertés par un voisin qui a entendu des bruits de lutte. En entrant dans la maison, ils découvrent un véritable bain de sang... et quelque chose de bien pire. Le jeune homme avoue d'une voix posée qu'il a tué sa grand-mère avec une barre de fer et lui a tranché la gorge.

« J'avais besoin de son sang, déclare-t-il aux policiers. Je suis un vampire. Si je n'avais pas bu son sang, je serais mort. »

Dans sa chambre, les policiers trouvent des coupures de presse, des bandes dessinées et des romans, tous consacrés aux vampires.

3

Jusque-là, le déjeuner se passait bien et j'en étais reconnaissant au journaliste du *Washington Post*. La veille, je me trouvais à New York, première des douze étapes de la tournée de promotion de mon roman *Dead Zone*¹, où mon éditeur, Viking, donnait un cocktail de lancement à la *Tavern on the Green*, un immense restaurant de style rococo situé tout près de Central Park. Je m'étais efforcé de boire avec modération lors de ce cocktail, mais j'avais quand même éclusé huit ou neuf bières, auxquelles étaient venues se rajouter les six ou sept canettes que m'avaient offertes des copains du Maine lors de la soirée entre amis qui avait suivi. J'avais quand même réussi à me réveiller à cinq

heures moins le quart pour prendre le vol de six heures à destination de Washington, où j'étais attendu à sept heures pour parler de mon bouquin à la télé. La rançon de la gloire.

J'avais embarqué à l'heure dite, puis je m'étais mis à réciter un chapelet invisible dès que l'avion avait décollé en pleine tempête (mon voisin, un homme d'affaires obèse, avait passé le trajet à lire le *Wall Street Journal* et à croquer des pilules contre les maux d'estomac comme si c'étaient des *toffees*), arrivant aux studios dix minutes avant le début de l'émission *AM Washington*. L'éclat des projecteurs avait aggravé ma légère migraine, et je n'avais commencé à me détendre que lorsque j'avais retrouvé ce journaliste du *Washington Post*, dont les questions s'avéraient intéressantes et relativement peu menaçantes. Et puis voilà qu'il me lance à brûle-pourpoint cette remarque provocatrice. Le journaliste, un homme jeune et efflanqué, me regardait de ses yeux pétillants au-dessus de son sandwich.

4

Nous sommes dans l'Ohio, en 1960, et un jeune homme solitaire vient de quitter le cinéma où il a vu Psychose pour la cinquième fois. Il rentre chez lui et tue sa grand-mère à coups de couteau. Le médecin légiste dénombrera plus de quarante blessures distinctes.

Pourquoi ? demandent les policiers.

À cause des voix, répond le jeune homme. Ce sont des voix qui m'ont dit de faire ça.

5

« Écoutez, j'ai dit en reposant mon sandwich. Considérez un psychiatre exerçant dans une grande ville. Il a une superbe maison en banlieue, une maison qui vaut au moins cent mille dollars. Il conduit une Mercedes-Benz, de couleur tabac ou gris argenté. Sa femme conduit un break Country Squire. Ses enfants fréquentent une école privée durant l'année scolaire et ils séjournent chaque été dans un bon camp de vacances de la Nouvelle-Angleterre. Son fils est sûr d'entrer à

Harvard si ses notes le lui permettent – l'argent ne pose pas de problème – et sa fille ira dans une fac cotée dont la devise est : “Nous ne conjugurons pas, nous déclinons.” Et comment gagne-t-il l'argent nécessaire au financement de toutes ces merveilles ? En écoutant des femmes qui se lamentent sur leur frigidité, des hommes qui lui confient leurs pulsions suicidaires, des paranoïaques de toutes sortes et même parfois un ou deux authentiques schizophrènes. Il traite des personnes qui, dans leur immense majorité, sont mortes de trouille à l'idée que leur vie est foutue et que les choses se déglissent autour d'elles... et si ce n'est pas gagner sa vie en exploitant les craintes des gens, alors je ne vois vraiment pas ce que c'est. »

J'ai repris mon sandwich et j'en ai mordu une bonne bouchée, persuadé que si je n'avais pas vraiment répondu à cette question provocatrice, j'avais au moins réussi à la détourner de façon satisfaisante. Mais lorsque j'ai levé les yeux, le petit sourire qui éclairait le visage du journaliste s'était éteint.

« Il se trouve, dit-il, que je suis en analyse. »

6

Janvier 1980. La jeune femme a longuement consulté sa mère au sujet de son bébé de trois mois. Il ne cesse pas de brailler. Il braille tout le temps. Les deux femmes déterminent l'origine de ce problème : le bébé est possédé par un démon, comme la petite fille dans L'Exorciste. Elles versent de l'essence sur le bébé, qui braille toujours dans son berceau, et y mettent le feu pour en chasser le démon. Le bébé survit pendant trois jours au service des grands brûlés. Puis il décède.

7

L'article du journaliste s'avéra finalement plutôt objectif ; il émettait quelques remarques déplaisantes sur mon aspect physique, mais ce n'était pas sans raisons – j'étais particulièrement peu soucieux de ma personne durant cet été 1979 – et je pense néanmoins avoir été relativement bien traité. Mais en lisant attentivement sa prose, on sent à quel instant nos routes divergent ; comme si on entendait le bruit

que font deux idées en se séparant pour courir dans des directions opposées.

« On a l'impression que King adore ce genre de joute verbale », écrit-il.

8

Boston, 1977. Une femme est tuée par un jeune homme avec une quantité invraisemblable d'ustensiles de cuisine. Les enquêteurs supposent que cette idée lui a été inspirée par un film – Carrie, de Brian De Palma, d'après le roman de Stephen King. Dans ce film, Carrie cloue sa mère au mur en projetant à l'autre bout de la pièce toutes sortes d'ustensiles de cuisine – parmi lesquels un tire-bouchon et un épluche-légumes.

9

Pendant plus de dix ans, les chaînes de télévision américaines ont résisté aux groupes de pression déterminés à bannir toute violence du petit écran, ainsi qu'aux innombrables commissions d'enquête formées par le Sénat et la Chambre des représentants afin d'étudier ce problème. Même après les assassinats de John Kennedy, de Robert Kennedy et de Martin Luther King, les détectives privés ont continué de dégainer leurs pétards et de recevoir des coups de matraque sur la tête ; tous les soirs de la semaine, y compris le dimanche, il suffisait de changer de chaîne pour avoir sa dose de carnage. La guerre du Viêt-nam suivait tranquillement son cours, merci pour elle ; la liste des morts et des disparus s'allongeait inexorablement. Les pédopsychiatres affirmaient que, après avoir regardé deux heures de violence à la télé, les enfants manifestaient une agressivité accrue au cours de leurs jeux – ils tapaient leurs petites voitures sur le plancher plutôt que de les faire rouler dessus, par exemple.

10

Los Angeles, 1969. Janis Joplin, qui mourra peu après d'une overdose,

chante à pleins poumons Ball and Chain. Jim Morrison, qui mourra d'une crise cardiaque dans une baignoire, chante « Kill, kill, kill, kill » à la fin d'une chanson intitulée The End – Francis Ford Coppola l'utilisera dix ans plus tard en fond sonore du prologue d'Apocalypse Now. Newsweek publie la photo d'un soldat américain au sourire timide brandissant une oreille coupée. Et dans la banlieue de Los Angeles, un petit garçon crève les yeux de son frère avec ses doigts. Il voulait seulement imiter les Three Stooges qui font ça dans leurs films, explique-t-il en sanglotant. Quand ils font ça à la télé, personne n'a jamais mal.

11

Mais on voyait toujours de la violence à la télévision, même après que Charles Whitman² fut monté sur la Texas Tower avec son fusil (« Il y avait une rumeur/Sur une tumeur/Nichée au fond de son cerveau... », chantaient Kinky Friedman³ and the Texas Jewboys), et ce qui a fini par la tuer, ce qui a engendré la décennie des *sitcoms* que furent les années 1970, c'est un événement d'une importance négligeable comparé à l'assassinat d'un président, d'un sénateur ou d'un grand défenseur des droits civiques. Les dirigeants des chaînes ont été obligés de réviser leur position parce qu'une jeune fille est tombée en panne d'essence à Roxbury.

Malheureusement pour elle, elle avait un bidon dans son coffre. Elle l'a fait remplir dans une station-service, et alors qu'elle regagnait sa voiture, elle a été agressée par une bande de jeunes Noirs qui lui ont pris son bidon, l'ont aspergée d'essence et – tout comme la jeune femme et sa mère qui cherchaient à chasser le démon du bébé – ont mis le feu à ses vêtements. Elle est décédée quelques jours plus tard. Les jeunes voyous ont été arrêtés, et on leur a posé la question banco : qu'est-ce qui vous a donné une idée aussi horrible ?

La télé, ont-ils répondu. Le film qui passait sur ABC.

Vers la fin des années 1960, Ed McBain⁴ (qui publie aussi sous le nom d'Evan Hunter) a écrit un des meilleurs romans de sa série du 87^e District. Ce roman s'intitule *La Rousse*⁵ et décrit les agissements d'une bande d'adolescents qui aspergent les clochards d'essence et y mettent le feu. L'adaptation cinématographique de ce roman, *Les Poulets*⁶, que Steven Scheuer décrit dans son précieux guide *Movies on*

TV comme une « comédie écervelée », est interprétée par Burt Reynolds et Raquel Welch. Lors de la scène la plus comique de ce film, plusieurs flics déguisés en bonnes sœurs se lancent à la poursuite d'un suspect, retroussant leurs robes pour révéler de lourdes grolles. Qu'est-ce qu'on rigole.

Le roman de McBain n'a rien de rigolo. C'est une œuvre d'une noire beauté. Jamais McBain n'a brossé un portrait plus réaliste de la condition de policier que dans ce livre, à la fin duquel Steve Carella⁷, déguisé en clochard, est à son tour la proie des flammes. Les producteurs qui ont acheté les droits de ce bouquin y ont vu un mélange de *M*A*S*H*⁸ et de *La Cité sans voiles*⁹, et leur produit fini est aussi peu mémorable qu'un lancer de Tracy Stallard... sauf que c'est grâce à une balle lancée par Stallard que Roger Maris¹⁰ a battu un jour son record à Fenway Park. Et c'est ainsi que *Les Poulets*, ce film aussi mal fichu que mal inspiré, a sonné le glas de la violence à la télé.

Verdict ? C'est vous les responsables. Et les dirigeants des chaînes ont accepté ce verdict.

12

Un beau jour, un critique demanda à sir Alfred Hitchcock : « Comment justifiez-vous la violence de la scène de la douche dans Psychose ?

– Comment justifiez-vous la première scène d'Hiroshima, mon amour¹¹ ? », aurait répliqué Hitchcock. Dans cette scène, qui semblait bien scandaleuse pour l'Amérique de la fin des années 1950, on voit Emmanuelle Riva et Eiji Okada s'étreignant dans le plus simple appareil.

« Cette scène est nécessaire à l'intégrité du film, répondit le critique.

– C'est aussi le cas de la scène de la douche dans Psychose », dit Hitchcock.

13

Quelle est à cet égard la part de responsabilité de l'écrivain – et en particulier de l'écrivain d'horreur ? Pas un seul des auteurs ayant œuvré dans ce genre (excepté peut-être Shirley Jackson) n'a été considéré sans une certaine méfiance. Cela fait plus de cent ans que

l'on remet en question la moralité de la littérature d'horreur. *Varney the Vampire*¹², un des précurseurs les plus sanglants de *Dracula*, fut à son époque qualifié de « *penny dreadful* ». Par la suite, l'inflation devait transformer les *penny dreadfuls* en *dime dreadfuls*¹³. Durant les années 1930, certains prétendirent que des *pulps* comme *Weird Tales* et *Spicy Stories* (dont les couvertures étaient souvent ornées de scènes sado-maso où des jolies filles en petite tenue étaient menacées par des créatures de la nuit bestiales mais de sexe indubitablement masculin) exerçaient une influence néfaste sur la jeunesse américaine. Et durant les années 1950, les éditeurs de bandes dessinées causèrent la disparition des EC Comics et instituèrent un *Comics Code*¹⁴ quand il devint évident à leurs yeux que le Congrès était prêt à faire le ménage chez eux s'ils ne se chargeaient pas de cette tâche. Finies les histoires de dépeçage, de cadavres revenus d'entre les morts et d'enterrements prématurés – du moins pour un temps. Leur retour fut signalé par la naissance discrète de *Creepy*¹⁵, un magazine publié par la firme Warren qui faisait explicitement référence aux EC Comics de William Gaines. L'Oncle Creepy et le Cousin Eerie, qui fit son apparition deux ans plus tard, se substituèrent sans peine à la Vieille Sorcière et au Gardien de la Crypte¹⁶. Et on retrouvait même certains dessinateurs de l'âge d'or des EC Comics – si mes souvenirs sont bons, Joe Orlando¹⁷, qui fit ses premières armes dans l'écurie de Gaines¹⁸, figurait au sommaire du premier numéro de *Creepy*.

À mon humble avis, on a toujours eu tendance, surtout en ce qui concerne des formes aussi populaires que le cinéma, la télévision et ce que j'ai appelé plus haut la « fiction générale », à tuer le messager quand le message est déplaisant. Je ne doute pas et je n'ai jamais douté que ces crétins de Roxbury s'étaient inspirés des *Poulets* pour commettre leur crime ; mais si ce film n'avait pas été diffusé à la télé, leur stupidité et leur manque d'imagination les auraient certainement réduits à tuer cette malheureuse jeune fille d'une façon plus banale. *Idem* pour les autres cas que j'ai rappelés dans les pages qui précèdent.

La danse macabre est une valse avec la mort. Nous ne pouvons pas nous permettre de nier cette vérité. À l'instar des attractions foraines qui font référence à la mort violente, l'histoire d'horreur nous donne la possibilité de voir ce qui se passe derrière des portes que nous maintenons d'ordinaire fermées à double tour. Car l'imagination humaine ne se satisfait jamais d'une porte fermée. Notre partenaire

nous attend derrière cette porte, murmure-t-elle – une femme vêtue d'une robe de soirée pourrissante, aux orbites vides, aux gants couverts de moisissure, aux rares cheveux grouillants de vers. Tenir une telle créature entre nos bras ? Qui serait assez fou pour avoir une pareille idée ? me demandez-vous. Qui ?...

« Tu ne voudras pas ouvrir cette porte, dit Barbe-Bleue à son épouse dans la plus horrible de toutes les histoires d'horreur, car ton mari te l'interdit. » Mais ceci ne fait qu'exciter sa curiosité... laquelle finit par être satisfaite.

« Vous pouvez aller où vous le désirez dans ce château, dit le comte Dracula à Jonathan Harker, sauf dans les chambres fermées à clé et où, bien entendu, vous ne voudriez pas pénétrer. » Mais Harker finit par aller dans ces chambres.

Et nous faisons la même chose. Si nous franchissons la porte ou la fenêtre interdites, c'est peut-être parce que nous savons qu'il viendra un moment où nous devons le faire, que ça nous plaise ou non... et pas simplement pour jeter un coup d'œil derrière, mais pour y être précipités. Pour l'éternité.

14

Baltimore, 1980. La jeune femme attend son autobus en bouquinant. Le soldat démobilisé qui l'aborde est un vétéran du Viêt-nam qui consomme parfois de la drogue. Il souffre de troubles mentaux datant de son service militaire. La jeune femme l'a déjà remarqué dans le bus : il lui arrive parfois d'agiter les bras, de vaciller sur ses jambes ou encore de parler à des gens qu'il est le seul à voir. « C'est ça, capitaine ! crie-t-il parfois. C'est ça, c'est ça ! »

L'ex-soldat agresse la jeune femme qui attend son bus ; plus tard, les policiers supposeront qu'il avait besoin d'argent pour se procurer de la drogue. Aucune importance. Quel qu'ait été son but, il l'aura conduit à la mort. Le quartier où se passe cette scène est dangereux. La jeune femme a dissimulé un couteau sur sa personne. Elle s'en sert au cours de la lutte. Quand l'autobus arrive, le cadavre du vétéran gît dans le caniveau.

Quel livre lisiez-vous ? demande à la jeune femme un journaliste curieux ; elle lui montre Le Fléau de Stephen King.

Une fois qu'on a débarrassé leurs déclarations de leur vernis sémantique, les adversaires des histoires d'horreur (ou ceux qui ont tout simplement honte de les aimer) semblent nous dire la chose suivante : vous vendez la mort, la mutilation et la monstruosité ; vous exploitez la haine et la violence, le mépris et la morbidité ; vous n'êtes qu'un représentant des forces du chaos qui mettent notre monde en danger.

Bref, vous êtes immoral.

Après la sortie de *Zombie*, un critique demanda à George Romero s'il pensait que son film, où abondaient les scènes d'horreur, de violence et de cannibalisme, témoignait d'une société en bonne santé. En guise de réponse, Romero, faisant preuve d'autant d'esprit que Hitchcock dans l'anecdote rapportée plus haut, demanda au critique s'il pensait que la chaîne de montage des moteurs du DC-10 témoignait d'une société en bonne santé. Le critique jugea cette réponse évasive (je l'entends presque penser : « On a l'impression que Romero adore ce genre de joute verbale. »).

Eh bien, regardons ça d'un peu plus près, et creusons un peu plus la question, si vous le voulez bien. Il commence à se faire tard, l'orchestre joue la dernière valse, et si nous ne disons pas certaines choses maintenant, je pense que nous ne les dirons jamais.

Je me suis efforcé de suggérer dans ce livre que l'histoire d'horreur, sous son masque velu et plein de dents, est en fait aussi conservatrice qu'un Républicain de l'Illinois en costume trois-pièces ; que son but est avant tout de réaffirmer les vertus de la norme en nous montrant le sort funeste réservé à ceux qui s'aventurent dans les territoires tabous. La plupart des histoires d'horreur reposent sur un code moral si rigide qu'il ferait sourire un puritain. Dans les EC Comics, les époux infidèles étaient toujours punis et les assassins subissaient un châtement à côté duquel une séance de torture ressemblerait à une partie de plaisir^{*1}. En fin de compte, les histoires d'horreur contemporaines ne sont guère différentes des contes moraux des ^{XV}e, ^{XVI}e et ^{XVII}e siècles. Non seulement ce sont de farouches partisans des Dix Commandements, mais en outre elles les hurlent à pleins poumons plutôt que de les réciter d'une voix de stentor. Quand les lumières s'éteignent dans le cinéma, ou quand nous ouvrons les

pages du livre, nous savons parfaitement que les méchants seront punis, œil pour œil et dent pour dent, et cela nous rassure

Je suis allé jusqu'à utiliser une métaphore universitaire plutôt prétentieuse, suggérant que l'histoire d'horreur décrit l'irruption d'une démence dionysiaque dans un univers apollinien, et que l'horreur persiste jusqu'à ce que les forces dionysiaques aient été repoussées et la norme apollinienne restaurée. Si l'on fait abstraction de son prologue impressionnant mais incompréhensible se déroulant en Irak, *L'Exorciste* de William Friedkin débute en fait à Georgetown, banlieue apollinienne s'il en fut. Dans la première scène, Ellen Burstyn est réveillée par un rugissement provenant du grenier – on dirait que les lions sont lâchés là-haut. C'est la première fêlure dans l'univers apollinien ; bientôt va s'y déverser tout un torrent de cauchemars maléfiques. Mais cette fêlure donnant sur un monde chaotique où les démons sont capables de posséder une enfant innocente finit par être refermée à la conclusion du film. Lorsque vient la scène finale, où Burstyn conduit vers sa voiture une Linda Blair pâle mais de toute évidence guérie, il est clair à nos yeux que le cauchemar est terminé. Le *statu quo* a été rétabli. Nous avons réussi à bouter le mutant hors de notre monde. Jamais l'équilibre ne nous a paru aussi parfait.

Telles sont certaines des idées que nous avons examinées dans ce livre... mais s'il ne s'agissait que de faux-semblants ? Je ne veux pas dire que tel est effectivement le cas, mais (puisque nous dansons la dernière valse) peut-être devrions-nous au moins envisager cette possibilité.

Quand nous avons discuté des archétypes, nous avons mentionné celui du Loup-Garou, cet être tantôt horriblement velu et tantôt trompeusement lisse. Et s'il existait un Loup-Garou à double détente ? Le créateur d'histoires d'horreur, comme nous l'avons dit, est sans doute un Républicain en costume trois-pièces sous son masque velu et plein de dents... mais supposez que son apparence d'agent de la norme dissimule en fait un *véritable* monstre, une créature pourvue d'authentiques crocs et d'un nid de serpents en guise de chevelure ? Et si tout ceci n'était qu'un mensonge ? Et si le créateur d'histoires d'horreur, une fois débarrassé de tous ses oripeaux, était en fait un démon – un agent du chaos aux yeux écarlates et au sourire acéré ?

Que dites-vous de ça, mes amis ?

Il y a environ cinq ans, après avoir fini d'écrire *Shining*, j'ai pris un mois de vacances puis j'ai commencé à bosser sur un nouveau bouquin, dont le titre de travail était *The House on Value Street*. Ce devait être un roman à clés évoquant le kidnapping de Patty Hearst, son lavage de cerveau (ou sa prise de conscience idéologique, diront peut-être certains), sa participation à une attaque de banque, puis à la bataille rangée autour du repaire de la SLA¹⁹ à Los Angeles – dans mon livre, ledit repaire était une maison de Value Street, d'où le titre – et à la cavale qui s'ensuivit, bref tout le bazar. Le sujet me paraissait brûlant, et même si je savais que quantité d'ouvrages documentaires allaient lui être consacrés, il me semblait que seule une œuvre de fiction serait à même d'en expliquer toutes les contradictions. Le romancier, après tout, est le petit menteur du bon Dieu, et s'il fait bien son boulot, s'il réussit à ne perdre ni pied ni courage, il arrive parfois à trouver la vérité qui vit au centre du mensonge.

Je n'ai jamais écrit ce bouquin. J'ai rassemblé la documentation nécessaire, c'est-à-dire pas grand-chose (Patty était encore en fuite à ce moment-là, ce qui me convenait parfaitement : j'étais libre d'imaginer la fin que je voulais), puis j'ai attaqué mon bouquin. Je l'ai attaqué sur un flanc, et rien ne s'est passé. Je l'ai attaqué sur un autre, et j'avais l'impression de progresser jusqu'au moment où je me suis aperçu que mes personnages semblaient tout droit sortis du marathon dansant d'*On achève bien les chevaux*²⁰, le roman d'Horace McCoy. J'ai adopté un nouvel angle d'attaque. J'ai essayé d'imaginer que mon bouquin était une pièce de théâtre, un truc qui est souvent payant pour moi quand je me retrouve coincé. Et ça n'a pas marché.

Dans son merveilleux roman *The Hair of Harold Roux*²¹, Thomas Williams compare l'écriture d'un long bouquin à un rendez-vous de personnages sur une immense plaine enténébrée. Ils se rassemblent autour du petit feu de camp qu'a allumé l'imagination de l'auteur, se réchauffant les mains et espérant que cet humble foyer va devenir un brasier leur fournissant lumière et chaleur. Mais il arrive souvent que les flammes s'éteignent, que la lumière s'évanouisse et que les malheureux soient étouffés par les ténèbres. C'est une excellente métaphore du processus créatif, mais ce n'est pas la mienne... peut-être est-elle trop aimable pour que je la fasse mienne. J'ai toujours

considéré le roman comme un immense château noir, un bastion que je dois investir par la force ou par la ruse. Et ce château semble grand ouvert. Nullement en état de siège. Son pont-levis est abaissé. Sa herse relevée. Ses tourelles vides d'archers. Le problème, c'est qu'on ne peut y accéder que par une seule entrée ; toutes les autres dissimulent des pièges aussi invisibles que meurtriers.

J'ai passé six semaines à chercher en vain la voie d'accès à mon bouquin sur Patty Hearst... et pendant ce temps-là, quelque chose me travaillait l'esprit de façon insidieuse. C'était un article consacré à une fuite de cultures virales survenue dans l'Utah. Ces satanés virus s'étaient échappés de leur conteneur et avaient tué quelques moutons. Mais à en croire le journaliste, si le vent avait soufflé dans l'autre sens, les bons citoyens de Salt Lake City auraient eu une drôle de surprise. Cet article me rappelait un roman de George R. Stewart intitulé *La Terre demeure*²². Dans le livre de Stewart, l'humanité est pratiquement anéantie par une épidémie de peste, et le héros, immunisé grâce à une morsure de serpent reçue à point nommé, assiste aux transformations écologiques causées par la disparition de l'homme. La première moitié de ce bouquin est passionnante ; la seconde est un peu trop poussive – trop d'écologie, pas assez d'histoire.

À ce moment-là, ma famille et moi demeurions à Boulder (Colorado), et j'écoutais régulièrement une station de radio fondamentaliste émettant depuis Arvada. Un jour, j'ai entendu un prêcheur commenter le texte suivant : « Une fois par génération, la peste descendra parmi eux. » J'ai été si séduit par cette phrase – qui ressemble à une citation de la Bible mais n'en est pas une – que je l'ai recopiée sur un bout de papier que j'ai punaisé au-dessus de ma machine à écrire : *Une fois par génération, la peste descendra parmi eux.*

Cette phrase, l'article de journal et le roman de Stewart ont commencé à parasiter mon histoire de Patty Hearst, et un jour, alors que j'étais assis devant mon clavier, mes yeux allant de cette sinistre homélie à ma feuille de papier désespérément vierge, j'ai écrit – juste pour écrire quelque chose – les mots suivants : *C'est la fin du monde mais tous les membres de la SLA sont immunisés. Un serpent les a mordus. J'ai contemplé ces mots, puis j'ai tapé : Plus de pénurie d'essence. C'était une idée réjouissante, quoique un peu sinistre. Plus de consommateurs, plus de files d'attente aux stations-service. Alors je me suis mis à taper de plus belle : Plus de guerre froide. Plus de*

pollution. Plus de sacs en croco. Plus de crime. Une saison de repos. Cette dernière phrase m'a particulièrement plu ; elle me semblait digne d'être retenue. Je l'ai donc soulignée. Puis je suis resté un quart d'heure sans rien faire, écoutant les Eagles sur mon petit magnéto à cassettes, et ensuite j'ai écrit : *Donald DeFreeze est un homme noir*. Je ne voulais pas dire par là que DeFreeze était de race noire ; je venais de me rappeler que, sur les photos prises durant l'attaque de banque à laquelle avait participé Patty Hearst, on distinguait à peine le visage de DeFreeze. Il était coiffé d'un chapeau à large bord et ses traits étaient quasiment invisibles. J'ai écrit *Un homme noir sans visage*, puis j'ai levé les yeux et j'ai vu cette sinistre promesse : *Une fois par génération, la peste descendra parmi eux*. Et le tour était joué. J'ai passé les deux années suivantes à écrire un livre apparemment interminable intitulé *Le Fléau*²³. C'est devenu si pénible pour moi que j'en parlais à mes amis comme de mon petit Viêt-nam personnel, car j'étais sûr qu'au bout de cent pages de plus je commencerais à entrevoir la lumière au bout du tunnel. Une fois achevé, le manuscrit faisait douze cents pages et pesait six kilos, le poids de ma boule de bowling préférée. Un beau soir de juillet, je l'ai porté de l'UN Plaza Hotel jusqu'à l'appartement de mon éditeur. Pour une raison connue d'elle seule, ma femme l'avait emballé dans du film de congélation, et après que je l'eus fait passer d'une main à l'autre pour la troisième ou la quatrième fois, j'ai eu une soudaine prémonition : j'allais mourir ici, dans la 3^e Avenue. Les ambulanciers allaient me trouver dans le caniveau, victime d'une crise cardiaque, terrassé par ce monstrueux manuscrit enveloppé de film plastique transparent.

Il m'est parfois arrivé de détester cordialement *Le Fléau*, mais pas une seule fois je n'ai envisagé de renoncer à l'écrire. Même lorsque ça se passait mal pour mes personnages de Boulder, ce bouquin éveillait en moi une joie un peu folle. Chaque matin, j'étais impatient de m'asseoir devant ma machine à écrire et de regagner ce monde où Randall Flagg était tantôt un corbeau et tantôt un loup, où l'enjeu de la lutte n'était pas une liasse de bons d'essence mais le salut des âmes. J'avais quand même l'impression – il me faut bien l'avouer – de danser la gigue sur le tombeau de l'espèce humaine. Rappelez-vous que tout ceci se passait durant une période troublée pour la planète en général et l'Amérique en particulier ; nous souffrions de la première crise de l'énergie de l'histoire, nous venions d'assister à la débâcle de

l'administration Nixon et à la première démission présidentielle de notre histoire, nous venions de subir une défaite humiliante en Asie du Sud-Est, et nous avions à affronter tout un tas de problèmes intérieurs, de la controverse sur l'avortement à la spirale inflationniste.

Moi ? Je souffrais de l'équivalent financier du décalage horaire. Quatre ans auparavant, je bossais dans une blanchisserie industrielle pour un dollar soixante de l'heure et j'écrivais *Carrie* près de la chaudière de mon *mobile home*. Ma fille, qui allait avoir un an, ne disposait que de grenouillères de seconde main. L'année précédente, j'avais épousé Tabitha dans un costume d'emprunt bien trop grand pour moi. J'ai quitté mon emploi à la blanchisserie quand un poste d'enseignant s'est libéré à la Hampden Academy, une école proche de notre domicile, et Tabby et moi avons découvert avec consternation que mon salaire annuel de six mille quatre cents dollars était à peine supérieur à celui que m'accordait la blanchisserie... et l'été suivant, je me suis empressé de retourner bosser dans celle-ci.

Puis Doubleday a acheté *Carrie*, et il en a revendu les droits de l'édition de poche pour une somme fabuleuse qui, à cette époque, représentait presque un nouveau record. Les événements se sont précipités. *Carrie* a été vendu à un producteur ; les droits de *Salem* ont été acquis pour une somme tout aussi fabuleuse, et le cinéma s'y est aussi intéressé ; *idem* pour *Shining*. Soudain, tous mes copains me croyaient riche. C'était grave, c'était terrifiant ; mais le plus terrifiant, c'était que j'étais peut-être *vraiment* riche. On commençait à me parler d'investissements et d'avantages fiscaux, on me conseillait de déménager en Californie. Tous ces changements étaient difficiles à encaisser, mais par-dessus le marché, l'Amérique dans laquelle j'avais grandi semblait s'effriter sous mes pieds... un peu comme un gigantesque château de sable malencontreusement édifié au-delà de la ligne de haute mer.

La première vague à avoir touché ce château (du moins la première que j'aie perçue) fut sans doute l'annonce de la mise en orbite de Spoutnik... mais la marée montait désormais pour de bon.

Et c'est là, je crois bien, que nous apparaît enfin le vrai visage du Loup-Garou. En surface, *Le Fléau* respecte les conventions que je viens de rappeler : une société apollinienne est bouleversée par une force dionysiaque (dans ce cas précis, une variété de supergrippe qui tue la quasi-totalité de la population). Ensuite, les rares survivants se

divisent en deux camps : le premier, qui s'installe à Boulder (Colorado), reconstitue la société apollinienne qui vient d'être détruite (en lui apportant quelques changements significatifs) ; le second, établi à Las Vegas (Nevada), est violemment dionysiaque.

Le premier phénomène dionysiaque de *L'Exorciste* se manifeste lorsque Chris MacNeil (Ellen Burstyn) entend un rugissement de lion dans son grenier. Dans *Le Fléau*, Dionysos annonce sa venue lorsqu'une vieille Chevrolet défonce les pompes à essence d'une station-service d'un trou perdu du Texas. Dans *L'Exorciste*, le *statu quo* apollinien est restauré lorsque nous voyons Regan MacNeil se diriger au bras de sa mère vers la Mercedes-Benz familiale ; dans *Le Fléau*, cet instant survient à mon sens lorsque les deux personnages principaux, Stu Redman et Frannie Goldsmith, contemplent le bébé parfaitement normal de Frannie derrière une vitre de l'hôpital de Boulder. Tout comme dans *L'Exorciste*, jamais l'équilibre ne nous a paru aussi parfait.

Mais en profondeur, dissimulé (peut-être pas si bien que ça) par les conventions morales de l'histoire d'horreur, on aperçoit vaguement le visage du *vrai* Loup-Garou. Si j'ai éprouvé un tel enthousiasme à écrire *Le Fléau*, c'est de toute évidence parce que j'avais trouvé un remède radical aux problèmes de notre société bloquée. Je me sentais un peu dans la peau d'Alexandre levant son épée au-dessus du nœud gordien et grommelant : « Rien à *foutre* de le dénouer ; j'ai une meilleure idée. » Et je savais aussi ce que devait éprouver Johnny Rotten quand il lançait l'intro d'*Anarchy for the UK*, ce classique des Sex Pistols. Il pousse un sinistre gloussement, un rire sardonique digne de Randall Flagg, et s'exclame : « *Right... NOW !* » Quand on entend sa voix, on ne peut que ressentir un intense soulagement. Le pire est désormais assuré ; nous sommes entre les mains d'un authentique dément.

Dans ce contexte, la destruction du MONDE TEL QUE NOUS LE CONNAISSONS devint une sinécure. Plus de Ronald McDonald ! Plus de *Gong Show* ni de *soaps* à la télé... rien que de la neige lénifiante ! Plus de terroristes ! *Plus de conneries !* Rien que le nœud gordien se dénouant dans la poussière. Ce que je veux suggérer ici, c'est que sous le masque de l'écrivain d'horreur moraliste (qui, tel Henry Jekyll, est « la fleur même des convenances ») se dissimule une créature d'une tout autre nature. Disons qu'elle demeure au troisième sous-sol inventé par Jack Finney²⁴ et que c'est un nihiliste confirmé qui, pour prolonger cette métaphore Jekyll-Hyde, ne se contente pas de piétiner

les os fragiles d'une fillette mais estime nécessaire de danser la gigue sur l'humanité tout entière. Oui, mes amis, *Le Fléau* m'a donné l'occasion d'annihiler l'espèce humaine, et j'ai pris un pied d'enfer !

Et la morale dans tout ça ?

Eh bien, voilà ce que j'en pense. Je pense que la morale est là où elle a toujours été : dans le cœur et l'esprit des hommes et des femmes de bonne volonté. Dans le cas de l'écrivain, ça veut dire qu'il débute par des prémices nihilistes et réapprend en chemin des principes anciens et des valeurs aussi anciennes. Dans *Le Fléau*, je postule que l'espèce humaine porte en elle une sorte de germe – ce germe, d'abord symbolisé à mes yeux par la SLA, est devenu ensuite celui de la supergrippe – qui se fait de plus en plus virulent à mesure que la technologie accroît sa puissance. La supergrippe se répand suite à un seul faux pas technologique (ce qui n'a rien d'extraordinaire si l'on se rappelle les événements de Three Mile Island ou l'alerte déclenchée il y a peu à la base aérienne de Loring : les avions de chasse et les bombardiers étaient prêts à foncer vers la Russie suite à une erreur informatique de laquelle il ressortait que la Troisième Guerre mondiale venait d'être déclenchée). Comme je m'étais accordé une poignée de survivants – pas de survivants, pas d'histoire, d'accord ? –, j'ai pu envisager un monde où les silos à missiles rouilleraient en paix et où l'univers en folie qui est le nôtre retrouverait un semblant d'équilibre moral, politique et idéologique.

Mais je suis d'avis qu'aucun d'entre nous ne sait ce qu'il pense – voire ce qu'il sait – tant qu'il ne l'a pas couché sur le papier, et j'ai fini par comprendre que mes survivants auraient probablement tendance à reprendre leurs anciennes querelles, puis leurs anciennes armes. Et le pire dans l'histoire, c'est que tous ces joujoux meurtriers seraient à leur portée, la question étant alors de savoir quel groupe de cinglés serait le premier à apprendre comment s'en servir. La leçon que m'a apprise *Le Fléau*, c'est qu'il ne sert à rien de trancher le nœud gordien : cela détruit l'énigme au lieu de la résoudre, et la conclusion du livre nous montre que l'énigme reste entière.

Mon bouquin s'efforce aussi de célébrer ce qu'il y a de positif dans notre vie : le courage, l'amitié et l'amour dans un monde qui en semble souvent dépourvu. En dépit de son thème apocalyptique, *Le Fléau* est un livre plein d'espoir qui fait écho à la remarque d'Albert Camus selon laquelle « le bonheur lui aussi est inévitable ».

Ou, plus prosaïquement et comme disait ma mère : « Il faut s'attendre au pire et espérer le meilleur. » Voilà qui résume parfaitement ce livre tel que je l'ai écrit.

Si bien que nous espérons trouver un quatrième sous-sol (un Loup-Garou à triple détente ?) qui nous révélera l'écrivain d'horreur comme un être humain, tout simplement, un mortel ou une mortelle, un passager parmi tant d'autres sur notre bateau, un pèlerin parmi tant d'autres en quête d'un monde meilleur. Et s'il voit un autre pèlerin tomber par terre, nous espérons qu'il écrira son histoire – mais pas avant de l'avoir aidé à se relever, d'avoir épousseté ses vêtements et de s'être assuré qu'il n'est pas blessé et qu'il peut continuer sa route. Et un tel comportement ne peut pas résulter d'une prise de position intellectuelle ; il résulte avant tout de l'amour, lequel est un fait, une force guidant l'être humain dans sa vie.

La morale, après tout, n'est que la codification de toutes les choses que le cœur sait être vraies, de toutes les obligations d'une existence vécue parmi les autres... en un mot, de la civilisation. Et si nous ôtons l'étiquette « horreur » ou « fantastique » pour la remplacer par celle de « littérature », ou plus simplement de « fiction », nous comprenons alors qu'il est injuste de proférer en bloc des accusations d'immoralité. Si nous postulons que la moralité est tout simplement la conséquence de la bonté d'âme – rien à voir avec les préceptes lénifiants et les gesticulations pompeuses – et l'immoralité celle du manque de soin, de l'à-peu-près et de la soumission de l'art à la vénalité – ce dernier terme étant pris dans son sens le plus large –, alors nous sommes en mesure de prendre une position à la fois humaine et efficace. La fiction, c'est la vérité à l'intérieur du mensonge, et en ce qui concerne l'histoire d'horreur, mais pas elle seule, la même règle s'applique aujourd'hui qui s'appliquait lorsque Aristophane a raconté son histoire de grenouilles : la morale, c'est dire la vérité que recèle votre cœur. Quand on lui demanda s'il n'avait pas honte du caractère cru et sordide de son roman *Les Rapaces*, Frank Norris²⁵ répondit : « Pourquoi aurais-je honte ? Je n'ai pas menti. Je n'ai pas fléchi. J'ai dit la vérité. »

Vue sous cet angle, je pense que l'histoire d'horreur est plus souvent innocente que coupable.

Regardez-moi ça... on dirait bien que le soleil se lève. Nous avons dansé toute la nuit, comme un couple d'amoureux dans une comédie musicale de la MGM. Mais les musiciens ont rangé instruments et partitions, et ils ont quitté la scène. Tous les danseurs sont partis, sauf vous et moi, et je suppose qu'on devrait s'en aller, nous aussi. Je ne saurais vous dire à quel point j'ai apprécié cette soirée, et s'il vous est parfois arrivé de me trouver maladroit (ou si je vous ai parfois marché sur les pieds), je vous prie de m'en excuser. Comme tous les amoureux du monde à la fin de leur premier bal, je me sens épuisé... mais toujours gai.

Puis-je encore vous dire une chose pendant que je vous raccompagne ? Arrêtons-nous au vestiaire tandis qu'on range les tapis et qu'on éteint les lumières. Laissez-moi vous aider à enfiler votre manteau ; je ne vous retiendrai pas très longtemps.

Le problème de la morale chez l'écrivain d'horreur ne doit pas nous faire oublier la vraie question. Il existe une expression russe à propos du « cri du coq de bruyère ». C'est une expression empreinte de dérision, car le coq de bruyère est un animal ventriloque : si vous prenez pour cible l'endroit d'où provient son cri, vous ne le mangerez pas pour dîner. Vise le coq, ne vise pas son cri, disent les Russes.

Voyons si nous arrivons à trouver un coq de bruyère – rien qu'un – au milieu de tous ces buissons hurlants. Peut-être se dissimule-t-il dans cette histoire, dans cette histoire vraie, extraite de *The Book of Lists*, ce bouquin du clan Wallace-Wallechinsky qui ressemble à un grenier débordant d'objets fascinants. Pensez-y donc un peu avant de partir... méditez un peu là-dessus.

« LE MYSTÈRE DE MISS PERSONNE »

Le 6 juillet 1944, le cirque Ringling Brothers and Barnum & Bailey donnait une représentation à Hartford (Connecticut) devant sept mille personnes. Un incendie éclata ; cent soixante-huit personnes périrent dans les flammes et quatre cent quatre-vingt-sept personnes furent blessées. Parmi les morts se trouvait une petite fille âgée de six ans environ qui demeura non identifiée. Comme personne n'était venu réclamer son corps, et comme son visage était intact, on publia sa photo dans la région, puis sur tout le territoire des États-Unis. Des jours passèrent, puis des semaines, puis des mois, mais personne, ni

parent ni ami, ne se manifesta. Son identité demeure inconnue à ce jour. »

Devenir adulte, à mes yeux, c'est se confectionner des œillères mentales et encourager l'ossification de ses facultés imaginatives (et Miss Personne ? me demandez-vous – patientez un peu, on va y venir). Les enfants voient tout, perçoivent tout ; l'expression typique du bébé bien nourri, bien propre et bien réveillé est celle d'une personne fascinée par tout ce qui bouge. Salut, enchanté de faire votre connaissance, je ne sais plus où donner du regard. Un enfant n'a pas encore acquis les formes de comportement obsessionnel que nous appelons « les bonnes habitudes ». Il ou elle n'a pas encore assimilé la notion selon laquelle la ligne droite est le plus court chemin d'un point à un autre.

Tout ceci arrive plus tard. Les enfants croient au Père Noël. Rien d'extraordinaire ; une donnée parmi tant d'autres. De même, ils croient au Croque-Mitaine, au Lapin de Pâques, à McDonaldland (un pays où les hamburgers poussent sur les arbres et où le vol à petite échelle est autorisé – voir l'aimable Hamburglar), à la Petite Souris qui vous échange une pièce d'argent contre un morceau d'ivoire... toutes ces choses leur paraissent comme allant de soi. Et je n'ai mentionné que certains des mythes les plus populaires ; il en existe d'autres encore plus *outrés*²⁶. Papy est allé vivre chez les anges. Les balles de golf contiennent un poison mortel. Si vous marchez sur une fissure, vous brisez le dos de votre maman. Si vous traversez un buisson de houx, votre ombre s'accrochera aux épines et sera emprisonnée pour l'éternité.

Les changements s'instaurent peu à peu, à mesure que la logique et le rationalisme prennent le dessus. L'enfant commence à se demander comment le Père Noël arrive à se trouver simultanément au coin de la rue, en train de faire la quête pour l'Armée du salut, et au pôle Nord, en train de diriger son usine de lutins. L'enfant se rend compte qu'il a peut-être marché sur un bon millier de fissures sans que le dos de sa maman en souffre pour autant. L'âge envahit peu à peu les traits de cet enfant. « Ne fais pas ton bébé ! » lui dit-on d'un air irrité. « Tu as toujours la tête dans les nuages ! » Et le bouquet final : « Quand donc vas-tu te décider à *grandir* ? »

À en croire la chanson, Puff le Dragon magique a un beau jour

arrêté de remonter Cherry Lane pour aller voir son ami Jackie Paper. Wendy et ses frères ont un beau jour abandonné Peter Pan et les Garçons perdus. Plus de poussière magique, plus que quelques pensées heureuses de temps à autre... mais Peter Pan a toujours semblé un peu dangereux, n'est-ce pas ? Un peu trop sauvage. Il y avait dans ses yeux une lueur... eh bien, une lueur franchement dionysiaque.

Oh, les dieux de l'enfance sont immortels ; les grands ne les sacrifient pas sur l'autel de la raison ; ils se contentent de les transmettre à leurs morpions de petits frères et à leurs chipies de petites sœurs. C'est l'enfance qui est mortelle ; l'homme est amoureux, et aime ce qui s'enfuit. Et il n'y a pas que Puff le Dragon, Peter Pan et la Fée Clochette pour être délaissés en faveur du permis de conduire, du bac et de la licence, de ce processus d'acquisition des « bonnes habitudes ». Nous avons tous exilé la Petite Souris (ou peut-être nous a-t-elle exilés quand nous sommes devenus incapables de lui fournir son ivoire), nous avons assassiné le Père Noël (le ressuscitant ensuite pour le bénéfice de nos enfants), nous avons tué le géant qui chassa Jack sur son haricot magique. Et ce pauvre vieux Croque-Mitaine ! Tué à coups d'éclats de rire, tout comme Mr Dark lors de la conclusion de *La Foire des ténèbres*.

Écoutez-moi, et écoutez-moi bien : quand on atteint ses dix-huit ans ou ses vingt et un ans, soit l'âge à partir duquel on peut consommer de l'alcool dans l'État où l'on demeure, c'est toujours gênant de se faire demander ses papiers. On doit fouiller dans son portefeuille à la recherche d'un permis de conduire, d'une carte d'identité ou d'une photocopie de son extrait d'acte de naissance, et tout ça pour siroter une malheureuse bière. Mais dix ans plus tard, quand on commence sérieusement à approcher de la trentaine, c'est stupidement flatteur d'avoir à prouver son âge. Ça veut dire qu'on n'a pas l'air de quelqu'un qui est en droit de s'asseoir au bar. Qu'on n'a pas l'air de quelqu'un qui a le droit de vote. Qu'on a encore l'air *jeune*.

J'ai eu cette révélation il y a quelques années, alors que j'étais en train de me pinter dans un bar de Bangor du nom de Benjamin's. Je me suis mis à examiner les clients qui entraient. Le videur discrètement posté près de la porte laisse passer celui-ci... puis celui-là... puis cet autre. Et puis bang ! Voilà qu'il arrête un type vêtu d'un tee-shirt de l'université du Maine pour lui demander ses papiers. Et que je sois damné si le type en question n'a pas tourné les talons. À

l'époque, il fallait avoir dix-huit ans pour avoir le droit de boire un pot dans le Maine (suite à la recrudescence des accidents de la route causés par l'alcool, l'âge légal a été depuis porté à vingt ans par le législateur), et les trois clients précédents m'avaient paru âgés de dix-huit ans à peine. Je suis allé voir le videur pour lui demander comment il avait su que le quatrième était trop jeune. Il a haussé les épaules. « Ça se voit, m'a-t-il dit. Surtout dans les yeux. »

Durant les semaines suivantes, je me suis amusé à examiner les visages d'adultes dans le but de repérer ce qui faisait d'eux des « visages adultes ». Un homme de trente ans a un visage sain, exempt de rides, et guère plus développé que celui d'un adolescent de dix-sept ans. Mais on sait que ce n'est pas un gamin ; on le *sait*. Son visage est pourvu d'un quelque chose qui fait de lui un Visage Adulte. Rien à voir avec ses fringues ni avec sa démarche, et ne me dites pas que l'adulte a un attaché-case et l'adolescent un sac à dos ; si on les habille tous les deux en costume de marin ou en tenue de boxeur, on reconnaît quand même l'adulte dix fois sur dix.

J'ai fini par conclure que le videur avait raison. C'est dans les yeux.

Et ce n'est pas quelque chose qui y est resté ; c'est plutôt quelque chose qui en est parti.

Les enfants sont tordus. Ils pensent autour des coins. Mais à partir de huit ou neuf ans, lorsque débute la deuxième époque de l'enfance, ils commencent à se redresser, insidieusement. Les frontières se dessinent peu à peu dans notre esprit, les œillères se placent doucement autour de nos yeux. Et finalement, incapables de retirer un quelconque profit du Pays imaginaire, nous nous contentons d'un quelconque ersatz, à savoir la boîte de nuit la plus proche... ou un séjour à Disney World.

L'imagination est un œil, un extraordinaire troisième œil qui flotte librement au-dessus de nos têtes. Durant l'enfance, nous avons 10/10 à cet œil. À mesure que nous grandissons, sa vision devient de plus en plus floue... jusqu'au jour où le videur nous laisse entrer dans le bar sans nous demander nos papiers, et c'en est fini ; nous avons dit adieu à l'enfance. C'est dans les yeux. Quelque chose dans vos yeux. Regardez-vous dans la glace et dites-moi que je me trompe.

Le travail de l'écrivain de fantastique ou d'horreur consiste à vous ôter vos œillères pour quelque temps ; à offrir un spectacle fabuleux à

votre troisième œil. Le travail de l'écrivain de fantastique ou d'horreur consiste à vous faire retomber en enfance pour un temps.

Et que dire de l'écrivain d'horreur lui-même ? Si un autre que lui venait à lire l'histoire de Miss Personne (je vous avais dit qu'on y reviendrait, et elle est toujours là, toujours non identifiée, aussi mystérieuse que l'Enfant-Loup de Paris), il se contenterait de dire : « Eh ben, ça alors ! » et passerait à autre chose. Mais le fantastique se mettra à jouer avec cette histoire comme le ferait un enfant, imaginant des êtres venus d'une autre dimension, des *Doppelgänger* ou Dieu sait quoi. C'est pour lui un jouet, un extraordinaire jouet étincelant. Tirons sur ce levier pour voir ce qui se passe, faisons-le rouler par terre pour voir s'il fait *vroum-vroum* ou *tac-a-tac*. Retournons-le pour voir s'il va se redresser comme par magie. Bref, c'est comme ça que nous avons des pluies de grenouilles et des personnes victimes de combustion spontanée ; des vampires et des loups-garous. C'est comme ça que nous avons Miss Personne, qui a peut-être traversé une fêlure dans la réalité pour se faire piétiner par des gens fuyant un cirque en flammes.

Et ceci se reflète dans les yeux des écrivains d'horreur. Ray Bradbury a les yeux rêveurs d'un petit garçon. Et Jack Finney aussi, derrière les verres de ses lunettes. La même expression habite les yeux de Lovecraft – leur acuité est saisissante, encore accentuée par son visage étroit et pincé de bon citoyen de la Nouvelle-Angleterre. Harlan Ellison, en dépit de son débit étourdissant (quand on discute avec Harlan, on a parfois l'impression d'avoir affaire à un VRP apocalyptique shooté aux amphétamines), a aussi ces yeux-là. De temps à autre, il se tait, il détourne les yeux, il regarde l'invisible, et vous comprenez que c'est bien vrai : Harlan est tordu, et il vient de penser autour d'un coin. Peter Straub, qui est toujours vêtu de façon impeccable et projette une aura de cadre supérieur en pleine ascension, a lui aussi le même regard. C'est un regard indéfinissable, mais il est là, et bien là.

« C'est le plus beau train électrique qu'un garçon ait jamais eu », a dit un jour Orson Welles en parlant du cinéma ; la même remarque s'applique aux livres et aux histoires. Enfin une chance de pulvériser ces satanées œillères et de faire apparaître, ne serait-ce qu'un instant, un paysage onirique peuplé d'horreurs et de merveilles aussi clair et détaillé, aussi magique et réel, que la première grande roue que vous

ayez jamais vue, tournant lentement sur fond de ciel étoilé. Feu le fils de la voisine apparaît sur l'écran de télévision²⁷. Un homme sinistre – le Croque-Mitaine ! – rôde dans la nuit, les yeux étincelants. Deux garçons font virevolter les feuilles d'automne devant la bibliothèque à quatre heures du matin²⁸, et en un autre lieu, en un autre monde, alors même que j'écris ces lignes, Frodon et Sam se dirigent vers Mordor²⁹, là où règnent les ombres. J'en suis persuadé.

Prêt à partir ? Bien. J'attrape mon manteau.

Ce n'est pas une danse de mort, après tout. Il y a un troisième sous-sol, ici aussi. C'est une danse des rêves. C'est une façon de réveiller l'enfant qui sommeille en vous, un enfant qui n'est pas mort mais qui dort profondément. Si l'histoire d'horreur est une répétition de notre mort, alors sa morale stricte en fait également une réaffirmation de la vie, de la bonne volonté et tout simplement de l'imagination – un conduit vers l'infini.

Dans le poème épique où il raconte la chute mortelle d'une hôtesse de l'air au-dessus des prairies du Kansas, James Dickey³⁰ nous offre une métaphore de la vie de l'être rationnel, qui doit faire de son mieux pour appréhender sa propre mortalité. Nous tombons d'une matrice à une autre, d'une ténèbre à une autre, ayant presque tout oublié de l'une et ignorant tout de l'autre... sauf par un acte de foi. Que nous conservions notre santé mentale face à ces mystères tout simples mais aveuglants, voilà qui est presque divin. Que nous puissions les éclairer à la lueur de notre imagination, que nous puissions les examiner dans ce miroir onirique – que nous puissions, même timidement, placer nos mains dans la faille ouverte au centre du pilier de la vérité – c'est...

... eh bien, c'est de la magie, pas vrai ?

Oui. Je crois que je vais vous quitter avec ce mot plutôt qu'avec un baiser d'adieu, ce mot que les enfants respectent instinctivement, ce mot dont, une fois adultes, nous ne redécouvrons la vérité que dans nos histoires et dans nos rêves :

La magie.

*1. Mon histoire préférée (dit-il affectueusement) : Un mari enragé fourre le tuyau d'un compresseur dans la gorge de sa femme maigre à faire peur et la gonfle comme un ballon jusqu'à ce qu'elle explose. « Enfin bien en chair », exulte-t-il un instant avant qu'elle fasse *boum*. Mais un peu plus tard, ledit mari, qui est aussi obèse que Jackie Gleason, tombe dans un piège tendu par sa moitié, et il est aplati comme une crêpe par un énorme coffre-fort. Cette version ingénieuse du vieux conte de Jack Sprat et de son épouse n'est pas seulement d'une répugnante drôlerie ; c'est aussi un parfait exemple de la loi du talion en action*2. Ou encore, comme le dit le proverbe : La vengeance est un plat qui se mange froid.

*2. L'histoire que raconte ici Stephen King lui a inspiré une nouvelle intitulée « *The Blue Air Compressor* » (parue en 1971 dans *Onan*, rééditée dans une version révisée en 1981 dans *Heavy Metal*). Il ne l'a jamais reprise dans un recueil et elle reste inédite en français.

POSTFACE DE L'AUTEUR

En juillet 1977, nous avons reçu chez nous toute la famille de ma femme – un gigantesque rassemblement de frères et de sœurs, d'oncles et de tantes, sans parler de plusieurs millions de gosses. Ma femme avait passé la majeure partie de la semaine à ses fourneaux, et il est arrivé ce qui arrive inévitablement dans ce genre de situation : tous les invités avaient apporté de quoi manger. Ce beau jour d'été, nombre de plats furent dévorés sur les berges de Long Lake ; nombre de canettes y furent consommées. Et après le départ des Spruce, des Atwood, des LaBree, des Graves et de tous les autres, il nous restait encore de quoi nourrir un régiment.

Alors on a mangé des restes.

On a mangé des restes pendant plusieurs jours. Et quand Tabby nous a servi des restes de dinde pour la cinquième ou la sixième fois (on avait déjà mangé du bouillon de dinde, de la dinde-surprise et de la dinde aux nouilles ; ce jour-là, elle nous proposait quelque chose de plus simple, des sandwiches à la dinde bien nourrissants), mon fils Joe, qui avait alors cinq ans, a contemplé les restes et s'est écrié : « On va *encore* manger cette saloperie ? »

Je ne savais pas si je devais éclater de rire ou lui flanquer une gifle. Si je me souviens bien, j'ai fait les deux.

Je vous ai raconté cette anecdote parce que les plus assidus parmi mes lecteurs se sont sans doute aperçus que je leur avais servi quelques restes dans ces pages. J'ai repris des idées déjà exposées dans l'introduction de mon recueil *Danse macabre*, dans l'introduction que j'ai rédigée pour une édition « omnibus » réunissant *Frankenstein*, *Dracula* et *Le Cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, dans un article intitulé *The Fright Report* et publié dans le magazine *Oui*, et dans un autre article paru dans *The Writer* sous le titre *The Third Eye* ; la plupart des paragraphes que j'ai consacrés à Ramsey Campbell sont parus à l'origine dans *Whispers*, le magazine édité par Stuart David Schiff¹.

Bon. Avant que vous décidiez de me flanquer une gifle ou de vous écrier : « On va *encore* manger cette saloperie ? », permettez-moi de vous répéter ce que ma femme a dit à mon fils le jour où elle nous a servi des sandwiches à la dinde : « Il existe plusieurs centaines de plats à base de dinde, mais ils ont *tous* un goût de dinde. Et en outre, a-t-elle ajouté, c'est une honte de gaspiller les bonnes choses. »

Ce qui ne signifie pas forcément que mon article de *Oui* était du genre transcendant, ni que les réflexions que m'a inspirées Ramsey Campbell étaient impérissables au point de mériter d'être préservées dans un livre ; ce que je veux dire, c'est que même si mes idées sur le genre dans lequel j'ai passé presque toute ma vie à m'exprimer ont pu évoluer avec le temps, elles n'ont pas pour autant changé. Peut-être le feront-elles, mais comme il ne s'est écoulé que quatre ans depuis que j'ai exposé pour la première fois mes idées sur l'horreur et la terreur dans l'introduction de *Danse macabre*, il serait surprenant – voire suspect – que je me mette soudain à réfuter tout ce que j'ai écrit avant d'entamer ce livre.

Pour ma défense, j'ajouterai qu'*Anatomie de l'horreur* m'a donné plus d'espace que je n'en avais jamais eu pour développer ces idées de façon détaillée, et je dois en remercier Bill Thompson et Everest House. Pas une fois je ne me suis contenté de réchauffer un plat que j'avais confectionné par le passé ; je me suis efforcé de développer chaque idée comme elle le méritait sans pour autant la travailler à mort. Peut-être ai-je malgré tout commis ce crime de temps en temps, et en ce cas je ne peux qu'implorer votre indulgence.

Et je crois bien qu'on est arrivés au bout de la route. Je vous remercie une nouvelle fois de m'avoir accompagné, et je vous souhaite une bonne nuit. Mais vu ce que je suis et ce que je fais, je n'ai vraiment pas le cœur à vous souhaiter de faire de beaux rêves...

Appendice 1

LES FILMS

Voici une liste de films de fantastique ou d'horreur ayant en commun leur époque et leur excellence. Ils sont tous sortis entre 1950 et 1980, et ils me paraissent tous intéressants d'une façon ou d'une autre ; au risque de m'exprimer comme un maître de cérémonie lors de la remise des Oscars, je dirais qu'ils ont tous contribué à l'enrichissement du genre. Ceux d'entre eux qui ont ma préférence sont signalés par un astérisque (*). Mes plus vifs remerciements à Kirby McCauley, qui m'a grandement aidé lors de l'élaboration de ce palmarès ^{*1}.

TITRE	RÉALISATEUR
<i>L'Abominable docteur Phibes</i> (<i>The Horrible Dr Phibes</i>)	Robert Roth
* <i>Alien</i>	Ridley Scott
<i>L'Ange exterminateur</i> (<i>El Angel</i>)	Lucio Bazzano
<i>Asylum</i>	Roy Ward Baker
<i>Brûle, sorcière, brûle !</i> (<i>Burn, Witch, Burn!</i>)	Wendell Barry
* <i>Carrie au bal du diable</i> (<i>Carrie</i>)	Brian De Palma
<i>La Chambre des tortures</i> (<i>The Rig of Dread</i>)	Roger Corman
* <i>La Chose d'un autre monde</i> (<i>This Thing</i>)	Chris Hynes
* <i>Chromosome 3</i> (<i>The Brood</i>)	David Cronenberg
<i>Chut... chut, chère Charlotte</i> (<i>Sweet Charlotte</i>)	Robert Aldrich
<i>Course contre l'enfer</i> (<i>Race With the Devil</i>)	Jack Hill
<i>Le Cri du sorcier</i> (<i>The Shout</i>)	Jerzy Skolimowski
<i>Crime au musée des horreurs</i> (<i>The Black Museum</i>)	John Schlesinger
<i>The Deadly Bees</i>	Fred Francis
* <i>Délivrance</i> (<i>Deliverance</i>)	John Boorman
* <i>Dementia 13</i>	Frank Coppola
* <i>Les Dents de la mer</i> (<i>Jaws</i>)	Steven Spielberg
<i>Dernier Été</i> (<i>Last Summer</i>)	Frank Perry
* <i>Des monstres attaquent la ville</i> (<i>The Beast from the Black Lagoon</i>)	Gordon Douglas
<i>Les Diaboliques</i>	Henri-Georges Clouzot
* <i>Duel</i>	Steven Spielberg
<i>Eraserhead</i>	David Lynch
* <i>L'Étrange Créature du lac noir</i> (<i>The Creature from the Black Lagoon</i>)	Irwin Allen
* <i>L'Exorciste</i> (<i>The Exorcist</i>)	William Friedkin

- Les Femmes de Stepford (The Stepford Wives) Alfred Hitchcock 1957
- La Force des ténèbres (Night of the Living Dead) George A. Romero 1968
- * Frenzy Alfred Hitchcock 1972
- Frissons (They Came from Outer Space) William B. Davis 1958
- Les Frissons de l'angoisse (Project X) Paul Verhoeven 1975
- Furie (The Fury) Brian De Palma 1978
- Gorgo Eugène Clourie 1961
- Le Grand Inquisiteur (The Confessions of a Witchfinder General) Michael Cresswell 1973
- Les Griffes de la peur (Eye of the Beholder) David Lowell Rich 1966
- * Halloween – La Nuit des maudits (Halloween) John Carpenter 1978
- L'Heure du loup (Vargtimmen) Ingmar Bergman 1967
- L'Homme H (Bibi to Ekitai Ningen) Hiroshi Honda 1958
- L'Homme qui rétrécit (The Incredible Shrinking Man) Jack Clayton 1957
- * L'Horrible Cas du Docteur X (X-Ray Eyes) Roger Corman 1962
- L'Invasion des profanateurs (Philip Marlowe Body Snatchers) Philip Kaufman 1978
- * L'Invasion des profanateurs du corps (Invasion of the Body Snatchers) Don Siegel 1956
- It ! The Terror from Beyond Space Charles Hallahan 1958
- * J'enterre les vivants (I Bury the Living) Allen Farrow 1958
- The Killer Shrews Ken Curtis 1959
- * Let's Scare Jessica to Death John Hancock 1971
- Macabre William Castle 1958
- * La Maison du diable (The Hanged Man) Robert Wise 1953
- La Maison qui tue (The House of the Dead) Peter Dinklage 1971
- * La Marque (Enemy From Space) Val Guest 1958
- * Martin George A. Romero 1978
- Le Masque de la mort rouge (The Mask of the Red Death) Roger Corman 1964
- * Le Masque du démon (La masochista demonio) Mario Bava 1960
- * Massacre à la tronçonneuse (The Chainsaw Massacre) Tobe Hooper 1974
- La Mauvaise Graine (The Bad Seed) Elia Kazan 1956
- * Le Météore de la nuit (It Came from Outer Space) Charles F. Crowl 1956
- Meurtre au 43^e étage (Someone's Watching Me!) John Carpenter 1977
- La Meurtrière diabolique (Straw Doll) William Castle 1966
- * Le Monstre (The Creeping Unknown) Val Guest 1956
- La Mouche noire (The Fly) Kurt Neumann 1958
- Ne vous retournez pas (Don't Look Back) Nicholas Roeg 1973
- Not of This Earth Roger Corman 1957
- La Nuit des morts-vivants (Night of the Living Dead) George A. Romero 1968
- * La Nuit du chasseur (The Night of the Hunter) Charles F. Crowl 1955
- L'Oiseau au plumage de cristal (L'Uccello dalle piume di cristallo) Dario Argento 1970
- Les Oiseaux (The Birds) Alfred Hitchcock 1963
- Panique année zéro (Panic in Year Zero) Ray Harryhausen 1963
- * Pique-nique à Hanging Rock (Picnic at Hanging Rock) Peter Jackson 1975
- * Psychose (Psycho) Alfred Hitchcock 1960
- * Qu'est-il arrivé à Baby Jane ? (What Happened to Baby Jane ?) Robert Aldrich 1962
- * Rage (Rabid) David Cronenberg 1977

Le Refroidisseur de dames (No Cold in Hell a Lady) John S. Galt 1963
 La Reine du mal (Seizure) Oliver Stone 1974
 * Rendez-vous avec la peur (Conquest of the Demon ou Night of the Demon) George C. Scott 1958
 * Répulsion (Repulsion) Roman Polanski 1965
 La Révolte des triffides (The Day After Tomorrow) Steven Spielberg 1958
 Le Rideau de brume (Seance on a Wet Afternoon) Brian De Palma 1964
 * Rituals Peter Sarsgaard 1978
 * Rosemary's Baby Roman Polanski 1968
 * Le Septième Sceau (Det sjunde inseglet) Ingmar Bergman 1956
 * Seule dans la nuit (Wait Until Dark) Otto Preminger 1966
 * Shining (The Shining) Stanley Kubrick 1980
 * Sœurs de sang (Sisters) Brian De Palma 1973
 Soudain l'été dernier (Suddenly Last Summer) Joseph L. Mankiewicz 1959
 * Suspiria Dario Argento 1977
 La Tombe de Ligéia (The Tomb of Ligeia) Roger Corman 1965
 Le Train des épouvantes (Dr. Terror's House of Horrors) Freddie Francis 1964
 Trauma (Burnt Offerings) Dan Curtis 1976
 Trilogy of Terror David DeCade 1975
 Tuer n'est pas jouer (I Saw the Devil) William Castle 1965
 * Une femme dans une cage (Wally) Wally Pfister 1968
 Les Vampires de Salem (Salem's Lot) John Badham 1979
 Le Village des damnés (Village of the Damned) Mark Romanek 1995
 When Michael Calls Philip Leacock 1971
 The Wicker Man Robin Hardy 1973
 Willard Daniel Mann 1971
 X the Unknown Leslie Mann 1956
 * Zombie (Dawn of the Dead) George A. Romero 1978

*1. Les films inédits en France sont signalés par un (i) suivant la date.
(N.d.l'E.)

Appendice 2

LES LIVRES

Voici une liste d'une centaine de livres – romans et recueils de nouvelles – parus durant la période qui nous intéresse. Ils sont rangés par ordre alphabétique d'auteur. Peut-être ne les trouverez-vous pas tous à votre goût, mais ils sont tous – du moins à mes yeux – d'une importance indiscutable dans l'histoire du fantastique et de l'horreur. Un grand merci à Kirby McCauley, qui m'a aidé à dresser cette liste, et à « Fast Eddie » Melder, propriétaire d'un pub à North Lovell, qui a souvent eu à supporter nos bavardages bien après l'heure de fermeture.

J'ai signalé par un astérisque (*) les ouvrages me paraissant particulièrement importants.

Richard ADAMS : *Les Chiens de la peste* (*The Plague Dogs*, Belfond), *Watership Down** (*Watership Down*, Monsieur Toussaint Louverture).

Robert AICKMAN : *Cold Hand in Mine, Painted Devils*.

Marcel AYMÉ : *Le Passe-Muraille* (Gallimard, « Folio », n° 961).

Beryl BAINBRIDGE : *Harriet dit...* (*Harriet Said*, Flammarion, « Connection »).

J. G. BALLARD : *I.G.H.* (*High Rise*,), *L'Île de béton** (*Concrete Island*), tous deux font partie d'une trilogie publiée chez Denoël, « Des heures durant ».

Charles BEAUMONT : *Hunger**, *The Magic Man*.

Robert BLOCH : *Pleasant Dreams**, *Psychose** (*Psycho*, Points, « Thriller »).

Ray BRADBURY : *La Foire des ténèbres** (*Something Wicked This Way Comes*, Gallimard, « Folio SF », n° 262), *Le Pays d'octobre* (*The October Country*, Denoël, « Présence du Futur », n° 20), *Le Vin de l'été* (*Dandelion Wine*, 10/18, n° 2690).

Joseph Payne BRENNAN : *The Shapes of Midnight**.

Fredric BROWN : *Fantômes et Farfafouilles** (*Nightmares and Geezenstacks*, Gallimard, « Folio SF », n° 79).

Edward BRYANT : *Parmi les morts* (*Among the Dead*, Le Livre de Poche, « Science-Fiction »).

Janet CAIRD : *The Loch*.

Ramsey CAMPBELL : *Demons by Daylight*, *Le Parasite** (*The Parasite*, J'ai lu, « Épouvante », n° 2058), *La Poupée qui dévora sa mère** (*The Doll Who Ate His Mother*, J'ai lu, « Épouvante », n° 1988).

Suzy McKee CHARNAS : *Un vampire ordinaire* (*The Vampire Tapestry*, Robert Laffont, « Ailleurs et demain »).

Julio CORTÁZAR : *Fin d'un jeu* (« *Final del Juego* », in *Nouvelles, 1945-1982*, Gallimard, « Du monde entier »).

Harry CREWS : *La Foire aux serpents* (*A Feast of Snakes*, Gallimard, « Folio Policier »).

Roald DAHL : *Bizarre ! Bizarre !** (*Someone Like You*, Gallimard, « Folio », n° 395), *Kiss Kiss** (*Kiss Kiss*, Gallimard, « Folio », n° 1029).

Les DANIELS : *Le Vampire de la Sainte Inquisition* (*The Black Castle*, J'ai lu, « SF/Fantasy », n° 3352).

Stephen R. DONALDSON : *Trilogie de Thomas Covenant** : *La Malédiction du rogue* (*Lord Foul's Bane*), *La Retraite maudite* (*The Illearth War*), *La Terre dévastée* (*The Power That Preserves*) : nouvelle traduction intégrale en un volume (Le Pré aux clercs, « Fantasy »).

Daphné DU MAURIER : *Pas après minuit* (*Not After Midnight*, ou *Don't Look Now*, in *L'ombre des secrets*, Omnibus).

Harlan ELLISON : *Deathbird Stories**, *Hitler peignait des roses** (*Strange Wine*, Les Humanoïdes Associés).

John FARRIS : *Écailles* (*All Heads Turn When the Hunt Goes By*, J'ai lu, « Épouvante » n° 2225).

Charles G. FINNEY : *The Ghosts of Manacle*.

Jack FINNEY : *I Love Galesburg in the Springtime*, *L'Invasion des profanateurs** (*Invasion of the Body Snatchers*, Gallimard, « Folio SF », n° 27), *The Third Level**, *Le Voyage de Simon Morley** (*Time and Again*, Gallimard, « Folio SF », n° 589).

Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ : *Cent Ans de solitude* (*Cien Años de Soledad*, Points).

William GOLDING : *Sa Majesté des Mouches** (*Lord of the Flies*, Gallimard, « Folio », n° 1480).

Edward GOREY : *Amphigorey, Amphigorey Too*.

Charles L. GRANT : *The Hour of the Oxrun Dead*, *The Sound of Midnight**.

Davis GRUBB : *Twelve Tales of Horror**.

William H. HALLAHAN : *The Keeper of the Children, Les Renaissances de Joseph Tully (The Search for Joseph Tully, Pocket, « Terreur », n° 9056).*

James HERBERT : *Fog (The Fog, Milady, « Horreur »), La Lance* (The Spear, Pocket, « Terreur », n° 9064), Survivant (The Survivor, Milady, « Poche science-fiction »).*

William HJORTSBERG : *Le Sabbat dans Central Park* (Falling Angel, Gallimard, « Folio », n° 2651).*

Shirley JACKSON : *Le Cadran solaire (The Sundial, Pocket, « Terreur », n° 9151), La Loterie* (The Lottery and Others, Pocket, « Terreur », n° 9108), La Maison hantée* (The Haunting of Hill House, Rivages/Noir).*

Gerald KERSH : *Men Without Bones**.

Russell KIRK : *The Princess of All Lands.*

Nigel KNEALE : *Tomato Caine.*

Jerzy KOSINSKI : *L'Oiseau bariolé* (The Painted Bird, J'ai Lu, n° 270).*

William KOTZWINKLE : *Docteur Rat* (Doctor Rat, Cambourakis).*

Ursula K. LE GUIN : *L'Autre Côté du rêve* (The Lathe of Heaven, Le Livre de Poche, « Science-Fiction »), Chroniques orsiniennes (Orsinian Tales, Actes Sud).*

Fritz LEIBER : *Notre-Dame des Ténèbres* (Our Lady of Darkness, Denoël, « Présence du Fantastique », n° 23).*

Ira LEVIN : *Les Femmes de Stepford (The Stepford Wives, J'ai lu, « Science-Fiction », n° 649), Un bébé pour Rosemary* (Rosemary's Baby, Robert Laffont, « Pavillons poche »).*

John D. MACDONALD : *The Girl, the Gold Watch, and Everything.*

Michael McDOWELL : *The Amulet*, Les Brumes de Babylone* (Cold Moon Over Babylon, Pocket, « Terreur », n° 9024).*

Ian McEWAN : *Le Jardin de ciment (The Cement Garden, Points, « Signatures »).*

Bernard MALAMUD : *Le Meilleur (The Natural, Rivages), Le Tonneau magique* (The Magic Barrel, Rivages).*

Robert MARASCO : *Notre vénérée chérie* (Burnt Offerings, Pocket, « Terreur », n° 9094).*

Richard MATHESON : *Échos (A Stir of Echoes, Rivages/Noir), L'Homme qui rétrécit* (The Shrinking Man, Gallimard, « Folio SF » n° 22), Je suis une légende* (I Am Legend, Gallimard, « Folio SF »,*

no 53), *La Maison des damnés* (Hell House, J'ai lu, « Épouvante », no 612), *Shock II*.

John METCALFE : *The Feasting Dead*.

Iris MURDOCH : *Le Château de la licorne* (*The Unicorn*, Mercure de France, « Parallèles »).

Joyce Carol OATES : *Nightside**.

Flannery O'CONNOR : *Les braves gens ne courent pas les rues** (*A Good Man Is Hard to Find*, Gallimard, « Folio », no 1258).

Mervyn PEAKE : *Trilogie de Gormenghast : Titus d'enfer* (*Titus Groan*, Points), *Gormenghast* (*Gormenghast*, Points), *Titus errant* (*Titus Alone*, Points).

Thomas PYNCHON : *V.** (*V.*, Points).

Edogawa RAMPO : *Tales of Mystery and Imagination*.

Jean RAY : *Ghoul's in My Grave*^{*1}₁.

Anne RICE : *Entretien avec un vampire* (*Interview with the Vampire*, Pocket).

Philip ROTH : *Le Sein* (*The Breast*, Gallimard, « Folio », no 1607).

Ray RUSSELL : *Sardonicus**.

Joan SAMSON : *The Auctioneer**.

William SANSOM : *The Collected Stories of William Sansom*.

SARBAN : *Ringstones, Le Son du cor** (*The Sound of His Horn*, Mnémos).

Anne Rivers SIDDONS : *La Maison d'à côté** (*The House Next Door*, Pocket, « Terreur » no 9104).

Isaac Bashevis SINGER : *The Seance and Other Stories*^{*2}₂.

Martin Cruz SMITH : *Le Vol noir* (*Nightwing*, Pocket, « Terreur », no 9037).

Peter STRAUB : *Ghost Story** (*Ghost Story*, Bragelonne), *Julia* (*Julia*, Bragelonne, « L'Ombre »), *Shadowland** (*Shadowland*, Livre de poche, no 27030), *Tu as beaucoup changé, Alison* (*If You Could See Me Now*, Le Livre de Poche, no 27069).

Theodore STURGEON : *Caviar, Cristal qui songe* (*The Dreaming Jewels*, J'ai lu, « Science-Fiction » no 369), *Un peu de ton sang** (*Some of Your Blood*, Gallimard, « Folio-SF », no 361).

Thomas TESSIER : *La Nuit du sang* (*The Nightwalker*, J'ai lu, « Épouvante », no 2693).

Paul THEROUX : *The Black House*.

Thomas TRYON : *Le Visage de l'Autre** (*The Other*, Gaïa).

Les WHITTEN : *Progeny of the Adder**.

Thomas WILLIAMS : *Tsuga's Children**.

Gahan WILSON : *I Paint What I See*.

T. M. WRIGHT : *Strange Seed**.

John WYNDHAM : *Les Chrysalides* (*The Chrysalids*, Terre de Brume),
*Le Jour des Triffides** (*The Day of the Triffids*, Gallimard, « Folio SF »,
no 267).

*1. Traduction partielle du recueil *Les 25 Meilleures Histoires noires et fantastiques* (Marabout, 1961, « Marabout Géant », no 114). Le recueil américain recommandé par Stephen King contient la traduction des nouvelles suivantes : *Dents d'or*, *La Ruelle ténébreuse*, *J'ai tué Alfred Heavenrock*, *Le Gardien du cimetière*, *Le Psautier de Mayence*, *Le Dernier Voyageur*, *Le Miroir noir* et *Mr Cless change de direction*. (N.d.l'E.)

*2. *Le Blasphémateur* d'Isaac Bashevis Singer (Stock, 1971) regroupe en un seul volume deux recueils de nouvelles, *The Seance and Other Stories* et *A friend of Kafka*. (N.d.l'E.)

BIBLIOGRAPHIE DE JEAN-DANIEL BRÈQUE ET JEAN-PIERRE CROQUET

Ouvrages consultés pour l'édition française

I. STEPHEN KING

1. Ouvrages en langue française

– Étude

KAUFFMAN, Christophe : *Stephen King, de l'angoisse à la peur*, Phénix, 1993.

– Articles et revues

ASSOULINE, Pierre : « Le Phénomène Stephen King », in *Lire*, n° 174, mars 1990.

BRÈQUE, Jean-Daniel : « Stephen King, l'horreur moderne », in *Europe*, n° 707, mars 1988.

Halloween, n° 1, novembre 1985 : *Dossier Stephen King*.

Phénix, n° 29, décembre 1991 : *Stephen King sous toutes les coutures*.

2) Ouvrages en langue anglaise

BEAHM, George : *The Stephen King Story*, Warner Books, 1994.

WINTER, Douglas E. : *Stephen King : The Art of Darkness*, Signet, 1986.

II. FANTASTIQUE ET SCIENCE-FICTION

1) *Ouvrages en langue française*

BARETS, Stan : *Catalogue des âmes et cycles de la S.-F.* (nouvelle édition revue et augmentée), Denoël, « Présence du Futur », n° 275, 1981.

– *Le Science-Fictionnaire* (deux volumes, édition définitive du précédent), Denoël, « Présence du Futur », nos 548 et 549, 1994.

FINNÉ, Jacques : *La Bibliographie de Dracula*, L'Âge d'Homme, « Contemporains », 1986.

– *Panorama de la littérature fantastique américaine*, C.L.P.C.F., « Bibliothèque des paralittératures de Chaudfontaine », 1993 rééd. Terre de brume, 2018.

GOIMARD, Jacques : *L'Année de la science-fiction et du fantastique* (éditions 1977-78, 1978-79, 1979-1980, 1980-81, 1981-82), Julliard.

GOIMARD, Jacques et STRAGLIATI, Roland : *La Grande Anthologie du fantastique* (dix volumes), Pocket, 1977, 1981.

GUIOT, Denis, ANDREVON, Jean-Pierre et BARLOW, George : *La Science-Fiction*, MA Éditions, « Le Monde de... », 1987.

LACASSIN, Francis : *Les Rivages de la nuit, Mythologie du fantastique*, Le Rocher, « Littérature », 1991.

LOVECRAFT, Howard Phillips : « Épouvante et surnaturel en littérature », in *Œuvres complètes* de Lovecraft, tome III, Robert Laffont, « Bouquins », 1991.

MARIGNY, Jean : *Le Vampire dans la littérature anglo-saxonne* (deux volumes), Didier Érudition, 1985.

MURAIL, Lorris : *Les Maîtres de la science-fiction*, Bordas, « Les Compacts », 1993.

NOLANE, Richard, D. : *Who's Who in Fantasy & Horror (1960-1923)*, Olivier Raynaud, 1983.

RAYMOND, François et COMPÈRE, Daniel : *Les Maîtres du fantastique en littérature*, Bordas, « Les Compacts », 1994.

RICHE, Daniel : *L'Année 1982-1983 de la science-fiction et du fantastique*, Temps Futurs, 1983.

SADOUL, Jacques : *Histoire de la science-fiction moderne*, Albin Michel, 1973.

VERSINS, Pierre : *Encyclopédie de l'utopie et de la science-fiction*, L'Âge d'Homme, 1972.

2) Ouvrages en langue anglaise

ASHLEY, Mike : *Who's Who in Horror & Fantasy Fiction*, Elm Tree Books/Hamish Hamilton, 1977.

CAWTHORN, James et MOORCOCK, Michael : *Fantasy : 100 Best Books*, Xanadu, 1988.

CLUTE, John et NICHOLLS, Peter : *The Encyclopedia of Science-Fiction* (nouvelle édition de *The Science Fiction Encyclopedia*, ouvrage cité par Stephen King), Orbit, 1993.

JONES, Stephen et NEWMAN, Kim : *Horror : 100 Best Books*, New English Library, 1992.

SULLIVAN, Jack : *The Penguin Encyclopedia of Horror and the Supernatural*, Viking, 1986.

3) Revues

Europe, n° 707, mars 1988 : « Le Fantastique américain ».

Phénix, n° 10, septembre 1987 : Dossier « Robert Bloch ».

Phénix, n° 12, mars 1988 : Dossier « Robert E. Howard ». *Phénix*, n° 13, juin 1988 : Dossier « Ramsey Campbell ».

III. LITTÉRATURE POLICIÈRE

1) Ouvrages en langue française

BAUDOU, Jacques et SCHLERET, Jean-Jacques : *Les Métamorphoses de la chouette*, Futuropolis, 1986.

GRUBER, Frank : *Pulp Jungle*, Encrage, « Travaux », 1989.

MARTENS, Michel : *Underwood U.S.A.*, Balland, 1980.

MESPLÈDE, Claude et SCHLERET, Jean-Jacques : *S.N. Voyage au bout de la noire* (deux volumes), Futuropolis, 1982, 1985.

2) Ouvrages en langue anglaise

DEANDREA, William L. : *Encyclopedia Mysterosa*, Prentice Hall

General, Reference, 1994.

STEINBRUNNER, Chris & PENZLER, Otto : *Encyclopedia of Mystery and Detection*, McGraw-Hill, 1976.

IV. LITTÉRATURE GÉNÉRALE

1) *Ouvrages en langue française*

Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays (cinq volumes), S.E.D.E., 1968.

Écrivains britanniques de Victoria à la fin des années 1930, L'Œil de la lettre, 1989.

Écrivains britanniques de 1945 à nos jours, L'Œil de la lettre, 1989.

Les Écrivains des États-Unis, 1800-1945, L'Œil de la lettre, 1993.

Les Écrivains des États-Unis, 1945-1994, L'Œil de la lettre, 1994.

2) *Ouvrages en langue anglaise*

HINCKLEY, Karen et HINCKLEY, Barbara : *American Best Sellers*, Indiana University Press, 1989.

OUSBY, Ian : *The Cambridge Guide to Literature in English*, Cambridge University Press, 1988.

V. CINÉMA

1) *Ouvrages en langue française*

BOJARSKI, Richard et BEALE, Kenneth : *Boris Karloff*, Henry Veyrier, 1975.

BOURGOIN, Stéphane : *Roger Corman*, Edilig, « Filmo », n° 2, 1983.

– *Terence Fisher*, Edilig, « Filmo », n° 7, 1984.

BOUYXOU, Jean-Pierre : *La Science-Fiction au cinéma*, U.G.E. « 10/18 », n° 564/565/566, 1971.

BRION, Patrick : *Le Cinéma fantastique*, La Martinière, 1994.

COURSODON, Jean-Pierre et TAVERNIER, Bertrand : *50 Ans de cinéma américain* (deux volumes), Nathan, 1991.

GOLDNER, Orville et TURNER, George E. : *Comment nous avons fait « King Kong »*, La Courtille, 1976.

MÉRIGEAU, Pascal et BOURGOIN, Stéphane : *Série B*, Edilig, « Cinégraphiques », 1983.

SABATIER, Jean-Marie : *Les Classiques du cinéma fantastique*, Balland, 1973.

TULARD, Jean : *Guide des films* (deux volumes), Robert Laffont, « Bouquins », 1990.

2) Ouvrages en langue anglaise

EYLES, Allen, ADKINSON, Robert et FRY, Nicholas : *The House of Horror, The Complete Story of Hammer Films*, Lorrimer, 1984.

MALTIN, Leonard : *Leonard Maltin's Movie and Video Guide* 1995, Signet, 1994.

NEWMAN, Kim : *Nightmare Movies*, Proteus Books, 1984.

VI. SÉRIES TÉLÉVISÉES

1) Ouvrages en langue française

BAUDOU, Jacques et PETIT, Christophe : *Les Grandes Séries britanniques*, Huitième Art, « Les Grandes Séries », 1994.

CARRAZÉ, Alain et PETIT, Christophe : *Les Grandes Séries américaines des origines à 1970*, Huitième Art, « Les Grandes Séries », 1994.

JELOT-BLANC, Jean-Jacques : *Télé Feuilletons*, Ramsay, « Cinéma », 1993.

RUAUD, André-François : *Star Trek. Le Fabulaire du futur*, Car rien n'a d'importance, « Le Guide du Téléfan », 1995.

2) Ouvrages en langue anglaise

HAINING, Peter : *The Television Late Night Horror Omnibus*, Artus Books, 1993.

SANDER, Gordon F. : *Serling : The Rise and Twilight of Television's Last Angry Man*, Dutton, 1992.

3) Revues

« La Quatrième Dimension », in *Génération Séries*, n° 7, septembre 1993.

« Les Séries télévisées américaines » (dirigé par Christophe Petit), *CinémAction TV*, n° 8, mars 1994, Corlet-Télérama.

VII. DIVERS

The New American Desk Encyclopedia, Signet, 1989.

FILIPPINI, Henri : *Dictionnaire de la bande dessinée*, Bordas, 1989.

RÉOUVEN, René : *Dictionnaire des assassins*, Denoël, 1974.

NOTES

Avant-propos de la nouvelle édition

1. Héros du film *Henry, portrait d'un serial killer* (1986), de John McNaughton.

Avant-propos de l'édition de 1983

1. Les Belles Lettres, 1999.

2. Joëlle Losfeld, 1996.

Avant propos de l'édition originale

1. Ce recueil, dont le titre original est *Night Shift*, a été publié en France en 1980, avant le présent ouvrage que Stephen King a également intitulé *Danse macabre*.

2. Personnage de *La Geste de Beowulf*, poème anonyme composé en langue anglo-saxonne entre le ^{VI}e et le ^{VIII}e siècle. Cette épopée raconte la plus ancienne légende des peuples germaniques. Beowulf, preux guerrier du roi des Goths, Hige-lac, y terrasse Grendel, ogre « mi-homme, mi-monstre ». Après avoir combattu Grendel, Beowulf doit affronter la mère de l'ogre qui périt à son tour sous les coups du héros. Borges, l'un des six dédicataires d'*Anatomie de l'horreur*, a consacré quelques pages à cette épopée dans son *Essai sur les anciennes littératures germaniques* (Christian Bourgois).

3. Publié pour la première fois en français sous le titre *Graines*

d'épouvante dans la collection « Azimut » aux Éditions Glancier-Guénaud en 1977, ce roman, *Invasion of the Body Snatchers* (1955) de Jack Finney (États-Unis, 1911-1995), a été réédité dans une version remaniée par son auteur sous le titre *L'Invasion des profanateurs* chez Gallimard, « Folio SF ». Trois fois adaptée au cinéma (Don Siegel, 1956 ; Philip Kaufman, 1978 ; Abel Ferrera, 1993), cette histoire d'envahisseurs venus de l'espace faisant irruption dans l'Amérique profonde est contemporaine de la guerre froide et reflète, sur un mode métaphorique, les hantises d'une époque traversée par le maccarthysme. (Une réédition est annoncée aux éditions du Béliat sous le titre *Body Snatchers*).

1. 4 octobre 1957 – L'Invitation à la danse

1. *The Rats* (1974). À ce roman publié en français sous le titre *Les Rats* (Pocket no 9007), James Herbert (Grande-Bretagne, 1943-2013) donna deux suites : *Le Repaire des rats* (*Lair*, 1979, Pocket no 9021) et *L'Empire des rats* (*Domain*, 1984, Pocket, no 9050). L'intégrale de la trilogie a été rééditée par les Éditions Bragelonne.

2. Créé en 1949 avec Richard Coogan, puis Al Hodge dans le rôle-titre, *Captain Video* fut le premier feuilleton télévisé de *space-opera*. Écrit par N. C. Brown pour le réseau Dumont, il poursuivit sa carrière jusqu'en 1956. Le héros de la série, Captain Video, est « un sorcier de l'électronique, maître du temps et de l'espace et gardien de la sécurité du globe ». Inventeur génial, il crée des armes comme le *cosmic vibrator* ou l'*opticon oscillometer* qui lui permet de voir à travers les murs et les objets solides. Il pilote un navire spatial, le X-9, puis le Galaxy, possède un refuge secret dans les montagnes et combat sans relâche son principal ennemi, le savant diabolique Pauli.

3. Bande dessinée de Milton Caniff (États-Unis, 1909-1979). *Terry et les Pirates*, dont la publication des premiers strips débuta en 1934 pour se poursuivre jusqu'en 1973, est la plus célèbre et sans doute aussi la meilleure série d'avant-guerre publiée aux États-Unis. Terry et son compagnon Pat Ryan y affrontent au fil de leurs aventures les pirates qui infestent la mer de Chine. Devenu pilote de l'armée américaine, Terry prend part, dès 1942, à la lutte contre les Japonais. L'œuvre de Milton Caniff, qui eut une influence considérable sur des dessinateurs européens comme Victor Hubinon (*Buck Danny*), est en cours de réédition par les éditions BD Artiste.

4. *Serial* de 1942, de James W. Home (1880-1942), réalisé dans la mouvance du succès de *Flash Gordon*, d'après la bande dessinée de Tom Kendrick.
5. Richard Carlson (États-Unis, 1912-1977) acteur et réalisateur spécialisé dans la science-fiction.
6. Ancien officier de l'US Navy, Robert Heinlein (1907-1988) est une des figures de l'« âge d'or » de la science-fiction. Écrivain prolifique, il est l'auteur d'un vaste cycle de romans – *L'Histoire du Futur* – rédigés entre 1939 et 1950. Jugé réactionnaire pour des œuvres militaristes comme *Étoiles, garde-à-vous !* (*Starship Troopers*, 1959 ; J'ai lu, no 562), il vit son roman *En terre étrangère* (*Stranger in a Strange Land*, 1961 ; Le Livre de Poche) promu livre culte par la génération contestataire des années 1960.
7. Rédacteur de plusieurs magazines de science-fiction, Lester del Rey (États-Unis, 1915-1993) est l'auteur d'un roman, *Crise* (*Nerves*, Laffont, « Ailleurs et Demain ») publié en 1942, où il imagine – sans doute est-il le premier écrivain à le concevoir – une catastrophe dans une centrale nucléaire. On lui doit également un roman mêlant pouvoirs paranormaux et mutants, *Psi* (*Pstalemate*, 1971 ; Le Livre de Poche, no 7043).
8. Alfred Bester (1913-1987) doit une partie de sa célébrité à un roman policier de science-fiction, *L'Homme démolí* (*The Demolished Man*, 1953 ; Denoël, « Présence du Futur », no 9), mettant en scène des détectives télépathes et des sondeurs psychiques censés rendre les crimes impossibles.
9. Auteur météorique – sa carrière s'étale sur seulement deux ans –, Stanley Weinbaum (1900-1935) fut un écrivain de la grande époque des magazines de science-fiction tels *Wonder Stories* et *Astounding Stories*.
10. Les années 1950 marquent le déclin de grand nombre de revues de science-fiction qui connurent leur pleine prospérité autour des années 1930. Disparaissent alors *Marvel Science Fiction* (1938-1952), *Planet Stories* (1939-1955), *Startling Stories* (1939-1955), *Super Science Stories* (1940-1951), *Wonder Stories* (1929-1955), *Weird Tales* (1923-1954).
11. « Pour un temps », en effet, car Anne Sexton, née aux États-Unis en 1928, a fini par se suicider en 1974. Elle est l'auteur de plusieurs recueils de poèmes dont *Live and Die* (1966), *The Book of Folly* (1972),

The Death Notes Book (1974). Ses œuvres illustrent son combat contre la dépression et la maladie mentale.

2. Contes du Crochet

1. Écrivain de l'âge d'or de la science-fiction américaine, aujourd'hui bien oublié, Murray Leinster (1896-1975) est l'auteur d'une soixantaine de romans, dont *L'Assassinat des États-Unis* (*The Murder of the U.S.A.*, 1946), premier titre de la mythique collection « Le Rayon fantastique » chez Hachette, publié sous le pseudonyme de Will Jenkins.

2. L'obtention en 1919 d'un doctorat de chimie lui valut auprès de ses admirateurs le surnom de « Doc ». Généralement considéré aux États-Unis comme l'inventeur du *space-opera* (terme qui désigne les romans d'aventures interstellaires privilégiant l'action et l'exploration), E. E. Doc Smith (1890-1965) rédigea, entre autres, de 1948 à 1960 un cycle de sept romans, *La Saga du Fulgur* (Albin Michel).

3. À l'inverse de l'utopie, qui imagine une société idéale, la dystopie dépeint des lendemains catastrophiques. *1984* de George Orwell ou *Le Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley constituent les prototypes du genre.

4. On regroupe sous ce terme les œuvres comme le cycle de *Fondation* d'Isaac Asimov ou *L'Histoire du futur* de Robert Heinlein qui, sous forme de saga, tentent de brosser une vision de l'avenir.

5. *Heroic fantasy* et *sword and sorcery* sont des termes à peu près interchangeables. Dans son *Science-Fictionnaire 2* (Denoël, « Présence du Futur », no 549, 1994), Stan Barrets donne de l'heroic fantasy la définition suivante : « ... succursale bizarre du fantastique et de la science-fiction qui se souvient à la fois des légendes, de la mythologie et des *Mille et Une Nuits*. Il n'y a qu'une règle du jeu : tout est permis... » Parmi les œuvres les plus célèbres se rattachant à ce courant de la littérature de l'imaginaire figurent *Le Cycle de Pellucidar* d'E. R. Burroughs, *Le Cycle de Conan* de R. E. Howard, *Le Seigneur des anneaux* de J. R. R. Tolkien et *Le Cycle d'Elric le Nécromancien* de M. Moorcock.

6. D'origine allemande, auteur et réalisateur d'une cinquantaine de films de série B, voire Z, Curt Siodmak (né en 1902, émigré aux États-

Unis en 1937, mort en 2000) doit une grande part de sa notoriété à son roman *Le Cerveau du nabab* (*Donovan's Brain*, 1942 ; Gallimard, « Série noire »).

7. En fait, *Le Cerveau du nabab* a connu trois adaptations : *The Lady and the Monster* de George Sherman (États-Unis, 1944), *Donovan's Brain* de Felix Feist (États-Unis, 1953) et *Vengeance* de Freddie Francis (G.-B. et R.F.A., 1962), toutes trois inédites en France.

8. « Il se bat contre les poteaux et prétend avec insistance voir les spectres. » La traduction française conserve le sens mais perd l'allitération.

9. Influencé par *La Guerre des mondes* de H. G. Wells, John Wyndham (Grande-Bretagne, 1903-1969) est l'un des maîtres du récit de cataclysme et de fin du monde. Des œuvres comme *Les Triffides* (*The Day of the Triffids*, 1951 ; Opta, « Anti-mondes ») et *Le péril vient de la mer* (*The Kraken Wakes*, 1953 ; Denoël, « Présence du Futur », no 165) sont aujourd'hui considérées comme des classiques de la science-fiction.

10. La nouvelle de M. R. James, *Casting the Runes*, date de 1911. Elle a été remarquablement adaptée au cinéma par Jacques Tourneur en 1957 sous le double titre *Night of the Demon/ Curse of the Demon* (titre français : *Rendez-vous avec la peur*).

En marge d'une brillante carrière universitaire consacrée aux études médiévales, M. R. James (1862-1936), nommé principal d'Eton en 1918, écrivit une trentaine de *ghost stories*. Sacré maître du fantastique insinuatif par Lovecraft, il édicta à l'occasion d'une préface les trois règles d'or de l'histoire de fantômes : « Celle-ci doit avoir un cadre familial et moderne, pour être plus proche de l'univers du lecteur. Le phénomène macabre doit être maléfique puisque la peur est l'émotion principale à éveiller. Enfin, il faut éviter prudemment le jargon technique de l'occultisme et de la pseudo-science sous un pédantisme peu convaincant. » L'ensemble de ses contes a été réuni pour la première fois en français en 1990, aux Éditions NéO, sous le titre *Histoires de fantômes complètes*.

11. *La Couleur tombée du ciel* (*The Colour Out of Space*, 1927) est disponible chez Points dans une nouvelle traduction de François Bon ; elle figure également dans le tome I des *Œuvres complètes* de Lovecraft chez Robert Laffont, « Bouquins » ; et chez Gallimard, « Folio ».

12. Stephen King a admirablement retranscrit cette ambiance dans *Le Corps*, troisième texte du recueil *Différentes Saisons* (*Different Seasons*,

1982) ; *Le Corps* a été adapté à l'écran par Rob Reiner en 1986 sous le titre *Stand by Me*.

13. Romancière et nouvelliste américaine (1925-1964). Malgré une carrière extrêmement brève, elle sut marquer de son empreinte la scène littéraire américaine et exerça une influence considérable dans le développement de la nouvelle aux États-Unis. Originaire du Sud, de confession catholique, Flannery O'Connor met en scène des marginaux aux prises avec l'absurdité d'un monde privé de spiritualité ; son style se caractérise par un sens du grotesque et une ironie froide. Ses œuvres complètes (romans, nouvelles, essais, correspondance) ont été publiées en français aux Éditions Gallimard dans la collection « Quarto ».

14. Auteur de science-fiction (États-Unis, 1904-1988). Volontiers empreinte de fantaisie, son œuvre, riche d'une trentaine de romans, compte de remarquables réussites telles *Dans le torrent des siècles* (*Time and Again*, 1951 ; J'ai lu, no 500) ou le cycle de nouvelles réunies sous le titre *Demain les chiens* (*City*, 1952 ; J'ai lu, « Science-fiction »), véritables classiques du genre.

15. Publiée en 1902, la nouvelle de William Wymark Jacobs (Grande-Bretagne, 1863-1943) est une variation terrifiante sur le thème des « trois souhaits ». Classique de l'*horror story*, elle a été recueillie à maintes reprises dans des anthologies (*Anthologie du fantastique* de R. Caillois, Gallimard, 1966 ; « Histoires d'occultisme », *La Grande Anthologie du fantastique*, de J. Goimard et R. Stragliati, Pocket, 1977) et a donné son titre à un recueil paru en 2017 aux Éditions Rivière Blanche. *La Main de singe* est une des sources avouées de *Simetierre* de Stephen King.

16. Apparues entre 1950 et 1951, les bandes dessinées d'horreur (*horror comics*) se multiplièrent aux États-Unis. La firme EC (*Educational Comics*) qui, jusqu'à la mort en 1947 de son fondateur Max C. Gaines, s'était cantonnée à des titres édifiants et familiaux (*Pictures Stories from the Bible*, *Animal Fables*, etc.), se tourna vers la bande dessinée d'horreur (*Tales from the Crypt*, *The Vault of Horror*, *The Crypt of Terror*) et de science-fiction (*Weird Science*) ; et ce sous l'impulsion de l'héritier du groupe, William M. Gaines, et de son collaborateur, Al Feldstein. Les deux rédacteurs en chef surent s'entourer de dessinateurs d'exception comme Jack Davis ou Johnny Craig. Ces artistes donnèrent à la bande dessinée quelques-unes des planches les plus terrifiantes de son histoire, dont certaines illustraient des nouvelles d'écrivains aussi prestigieux que Ray Bradbury. Toutefois, l'aspect grand-guignolesque et morbide des couvertures des

EC Magazines finit par attirer les foudres de la censure, et le Comics Code, instauré en 1954, mit fin à la parution de la plupart des titres de la firme. Bien que n'ayant connu qu'une existence assez brève, ces magazines n'en constituent pas moins un des jalons de l'histoire de la bande dessinée. Constamment réédités sous forme d'anthologies ou de fac-similés, leur lecture a marqué au fer rouge nombre d'écrivains et de metteurs en scène œuvrant dans le fantastique ou l'épouvante, tous « enfants de la guerre », selon l'expression de Stephen King. Celui-ci rendit d'ailleurs hommage aux EC Magazines, et plus particulièrement à l'humour macabre qui imprégnait *Tales from the Crypt* ou *The Vault of Horror*, en participant, comme auteur, scénariste ou acteur, à deux films à sketches produits par George Romero : *Creepshow* (mise en scène de Romero, 1982) et *Creepshow 2* (mise en scène de Michael Gornick, 1987).

En France, après les Les Humanoïdes Associés avec la collection *Xanadu* apparue dans les années 1980, les éditions Akileos ont entrepris depuis 2012 la réédition de plusieurs titres des EC Magazines, dont le fameux *Tales from the Crypt*.

17. Auteur de romans noirs (1892-1977). Ses œuvres sont pour la plupart de vénéneuses histoires d'amour dans lesquelles la fatalité joue un rôle important ; parmi ses romans les plus célèbres, citons *Le facteur sonne toujours deux fois* (*The Postman Always Rings Twice*, 1934 ; Gallimard, « Folio Policier »), *Mildred Pierce* (1941, Gallimard, « L'imaginaire ») et *Assurance sur la mort* (*Double Indemnity*, 1943 ; Gallmeister, « Totem »).

18. Revue populaire bon marché imprimée sur un papier de si mauvaise qualité qu'on le dénommait *pulp*. Parmi les pulps consacrés à la littérature fantastique et d'horreur, le plus célèbre est sans conteste le légendaire *Weird Tales*. Fondé en 1923, *The Unique Magazine* – comme il se présentait lui-même à ses lecteurs – publia nombre d'auteurs de premier plan, parmi lesquels H. P. Lovecraft et Robert Bloch, qui y effectua ses débuts. Sous la poussée de la science-fiction, à laquelle allait désormais la faveur du public au détriment de l'histoire macabre ou surnaturelle, *Weird Tales* disparut de la scène éditoriale en 1954.

19. *The Tell-Tale Heart* d'Edgar Allan Poe développe l'histoire d'un criminel qui continue d'entendre le battement du cœur de sa victime après en avoir caché le cadavre sous le plancher.

20. Poète et nouvelliste américain (1918-1990) ; il fit son entrée à *Weird Tales* en 1952 avec la publication d'une courte histoire de fantômes, *Le Perroquet vert* (*The Green Parrot*, recueillie en France dans

l'anthologie de Jacques Papy, *Nouvelles Histoires d'outre-monde*, Casterman, 1967), suivie l'année suivante de *La Créature de l'abîme* (*Slime*, publiée en français dans la revue *Fiction*, no 237, septembre 1973). Outre plusieurs milliers de poèmes et une dizaine de recueils de nouvelles dont certaines consacrées à Lucius Leffing, un détective psychique, il est l'auteur de deux ouvrages sur H. P. Lovecraft.

La Créature de l'abîme met en scène une abominable entité visqueuse qu'un tremblement de terre sous-marin suivi d'un raz de marée a fait remonter à la surface. Aveugle, elle hante la nuit les marais proches d'une petite ville et engloutit quiconque passe à sa portée. Après maintes tentatives infructueuses, un tir de bazooka aura finalement raison de la monstrueuse créature.

21. Comédie musicale (*The Sound of Music*, 1965) de Robert Wise, inspirée de la vie d'une chorale familiale, celle de la famille Trapp, avec Julie Andrews et Christopher Plummer.

22. Les bandes dessinées horribles des EC Magazines comportaient des personnages récurrents qui présentaient les récits et donnaient le mot de la fin. À côté du Gardien de la Crypte, on trouvait également le Gardien du Caveau et la Vieille Sorcière.

23. *Ghost Story* (1979, Pocket, no 9033) a été adapté au cinéma par John Irvin en 1981, sous le titre français *Le Fantôme de Milburn*. Peter Straub (États-Unis, 1943) est l'auteur de plusieurs romans fantastiques, dont *Julia* (1976 ; Bragelonne, « L'Ombre ») et *Le Talisman des territoires* (*The Talisman*, 1984 ; Pocket, no 15382), écrit en collaboration avec Stephen King.

24. Écrivain américain (1843-1916), auteur de romans et de nouvelles psychologiques et de quelques-unes des meilleures histoires de fantômes de la littérature fantastique, dont le célèbre *Tour d'érou* (*The Turn of the Screw* ; nombreuses éditions françaises disponibles), adapté par Jack Clayton en 1962 sous le titre *Les Innocents* (*The Innocents*). Dans ce court roman, Henry James associe des enfants, symboles convenus de la pureté et de l'innocence, à une *ghost story* ; il entendait ainsi, comme le titre l'indique, donner un tour d'érou supplémentaire à l'horreur de son récit.

25. Voir note 10 de ce chapitre.

26. Écrivain américain (1804-1864). Petit-fils d'un des juges les plus sanguinaires de Salem, il fut marqué par cette lourde hérédité autant que par son éducation puritaine, comme en témoigne son roman le

plus célèbre, *La Lettre écarlate* (*The Scarlet Letter*, 1850). L'omniprésence du mal ainsi que le thème de la malédiction infusent la majeure partie de son œuvre. Bon nombre de ses contes fantastiques ont été publiés en français : sous le titre *La Vieille Fille blanche* (Marabout, 1973), *La Fille de Rappaccini* (Le Livre de Poche, no 6558), *L'Enterrement de Roger Malvin* (Flammarion, « L'Âge d'or »).

27. *Dracula* de Bram Stoker (Irlande, 1847-1912) a été publié en 1897.

28. Acteur anglo-américain (1887-1969), de son vrai nom William Henry Pratt. Il mène d'abord une carrière théâtrale avant de débiter en 1916 une carrière cinématographique à Hollywood. Il prend alors le pseudonyme de Boris Karloff dans des *serials* ou des films d'aventures. En lui confiant le rôle de la créature de Frankenstein dans le premier film de la série Universal (1931), James Whale (1896-1957) donne un coup de pouce décisif à sa carrière. Infatigable porteur de masques, il tournera jusqu'à sa mort nombre de films d'épouvante, incarnant tour à tour, outre la créature de Frankenstein, la momie et Fu Manchu. Il apparaîtra également dans quelques films policiers, prêtant alors ses traits à Charlie Chan ou au Colonel March, personnage de limier spécialiste des crimes impossibles imaginé par John Dickson Carr.

29. De son vrai nom Béla Blasko (Hongrie, 1882-1956). Grâce à son apparition dans le *Dracula* de Tod Browning (1882-1962), il devient à partir de 1931 le plus célèbre vampire de l'âge d'or du cinéma fantastique américain. Autour de sa personne gravitent quantité de légendes savamment entretenues par la publicité. Ainsi raconte-t-on qu'il était tenu par contrat d'assister aux premières de ses films couché dans un cercueil amené par un corbillard.

30. Voir note 18 de ce chapitre.

31. Célèbre revue de littérature policière fondée en 1920 et disparue en 1951. On y trouvait tous les maîtres du roman noir de la première génération : Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Horace McCoy, etc. Considéré aujourd'hui comme un magazine de légende, *Black Mask* fut le creuset de l'école *Hard Boiled* qui, par son réalisme et sa violence, s'opposait à la littérature à énigme de facture classique dont Agatha Christie et Dorothy Sayers en Angleterre, Ellery Queen et S. S. Van Dine aux États-Unis étaient alors les plus fameux représentants.

32. *Pulp* de science-fiction. Lancé sur le marché en 1939, *Unknown*

cessa de paraître en 1943 après son 39^e numéro. On y découvre toutes les grandes signatures du genre : Robert Bloch, Fredric Brown, Robert Heinlein, Theodore Sturgeon, etc. Jacques Sadoul a consacré en 1976 une anthologie à cette revue sous le titre *Les Meilleurs Récits de « Unknown »* (J'ai lu, no 713).

33. Presque aussi célèbres aux États-Unis que Laurel et Hardy, Bud Abbott (1895-1974) et Lou Costello (1906-1959) figurèrent dans les années 1940 dans nombre de comédies d'épouvante parodiant les grands personnages de la décennie précédente comme *Deux Nigauds dans le manoir hanté* (1946), *Deux Nigauds contre Frankenstein* (1948) ou *Deux Nigauds et la momie* (1954).

34. *Young Frankenstein* (1974) est une parodie des films d'épouvante d'avant-guerre et plus particulièrement de *La Fiancée de Frankenstein* de James Whale et du *Fils de Frankenstein* de Rowland V. Lee.

35. Écrivain américain (1926-2013). Il s'imposa à vingt-trois ans dès la publication de sa première nouvelle, *Journal d'un monstre (Born of Man and Woman)*, 1950 ; Pocket, no 5110). En quelques années, il produisit une remarquable série de nouvelles aux frontières de la terreur, du fantastique et de la science-fiction ainsi que deux romans qui font aujourd'hui figure de classiques, *Je suis une légende (I am Legend)*, 1954 ; Gallimard, « Folio SF ») et *L'homme qui rétrécit (The Shrinking Man)*, 1956 ; Gallimard, « Folio SF »). On lui doit également quelques romans noirs, dont *Les Seins de glace (Someone is Bleeding)*, 1953 ; Gallimard, « Folio ». Parallèlement à son activité de romancier et de nouvelliste, il a beaucoup travaillé pour le cinéma (on lui doit, entre autres, le scénario de *Duel* de Spielberg en 1974) et la télévision (il collabora à *La Quatrième Dimension* et à *Star Trek*).

Plus que l'épouvante « qui lève le cœur », son domaine est celui de la terreur « qui glace l'esprit ». Selon Stan Barest, « l'œuvre de Matheson [...] constitue le lien parfait entre les anciens comme Bloch et de jeunes auteurs tels que King, Koontz ou Masterton, même si ceux-ci sont beaucoup plus friands que lui de surnaturel et de sanguinolent » (Stan Barest, *Le Science-fictionnaire*, Denoël, 1994).

36. *The Edge of Running Water*, 1938 (Marabout, no 579, 1974). Le roman de William Sloane (États-Unis, 1906-1974) met en scène un savant qui, rendu à demi fou par la mort de sa femme, se retire dans une maison isolée où, avec l'aide d'une mystérieuse femme médium, il se livre à de curieuses recherches. Ses investigations doivent le conduire à retrouver son épouse au-delà de la mort... William Sloane, écrivain rare (on ne connaît de lui que quelques nouvelles et deux romans, mais quels romans !), est également l'auteur de *Lutte avec la*

nuît (*To Walk the Night*, 1937 ; Marabout, no 501, 1974), variation sur le mythe de la femme supérieure venue de partout et de nulle part.

37. Nouvelliste et poète américain (1893-1961). Habituellement présenté comme un des trois mousquetaires de *Weird Tales* – les deux autres étant Robert E. Howard et H. P. Lovecraft –, il écrivit cent dix nouvelles, dont une quarantaine tournent autour du monde imaginaire de Zothique. La majeure partie de son œuvre relevant de la fantasy a été traduite en français et publiée aux Éditions NÉO dans les années 1980 : *La Gorgone*, *Le Dieu carnivore*, etc. Une intégrale est en cours de réédition aux éditions Mnémos.

38. Un des six dédicataires d'*Anatomie de l'horreur* (États-Unis, 1917-1994). Sous la houlette de H. P. Lovecraft – à qui il rendra hommage en rédigeant *Retour à Arkham* (*Strange Eons*, 1979 ; Pocket, no 5396) –, il commença à écrire à l'âge de dix-sept ans des nouvelles fantastiques et de science-fiction pour *Weird Tales* avant d'aborder, après-guerre, le roman policier. Faisant de la folie meurtrière un de ses thèmes de prédilection, mêlant l'horreur au récit criminel, il s'appropriâ le genre de façon très personnelle. C'est ainsi que, dès *L'Écharpe* (*The Scarf*, 1947 ; Pocket, no 9043), il introduisit un personnage d'assassin psychopathe, personnage auquel, sous des formes diverses, il ne cessera de revenir tout au long de sa carrière.

Auteur prolifique, aussi à l'aise dans le fantastique que dans l'histoire policière, ne dédaignant pas à l'occasion la science-fiction, son nom reste cependant attaché, dans l'esprit du grand public, à son roman *Psychose* (*Psycho*, 1959 ; Points, « Thriller »), porté à l'écran par Hitchcock en 1960. Sa bibliographie française comporte une quarantaine de romans et de recueils de nouvelles.

39. Écrivain américain (1880-1966). Médecin militaire, puis psychiatre, il ne débuta que tardivement sa carrière littéraire : c'est à l'âge de cinquante ans qu'il écrivit sa première nouvelle de science-fiction pour la revue *Amazing Stories*. Par la suite, son expérience des maladies mentales le conduisit davantage vers la littérature fantastique ; il rédigea ainsi pour *Weird Tales* une vingtaine de textes, dont trois ont été traduits en français dans les anthologies de Jacques Sadoul (*Les Meilleurs Récits de Weird Tales 1, 2, 3, J'ai lu*, nos 551, 579, 580) ; un de ses romans, *Désert des spectres* (*The Solitary Hunters*, 1934), figure également dans la défunte collection « Angoisse ».

40. La traduction des titres des recueils publiés par la maison d'édition américaine Arkham House, « Je suis d'ailleurs » (*The Outsider*) et « Par-delà le mur du sommeil » (*Beyond the Wall of Sleep*), pourrait laisser penser qu'il s'agit des recueils homonymes publiés par

les Éditions Denoël dans la collection « Présence du Futur ». En fait, les recueils publiés par Arkham House ne correspondent pas aux recueils publiés en français : leur contenu est différent et le nombre de textes réunis plus important.

41. Écrivain américain (1892-1932). Pasteur de l'Église épiscopale, il exerça son ministère aux îles Vierges (Petites Antilles), puis en Nouvelle-Angleterre et en Floride. Parallèlement à ses activités pastorales, il écrivit des contes fantastiques à caractère exotique, dont vingt-cinq parurent dans *Weird Tales*. La majorité de ses nouvelles sont nourries des superstitions et des croyances antillaises. Zombies, sortilèges, rites étranges, magie obi et vaudou forment la trame de son recueil posthume *Jumbee (Jumbee and Other Uncanny Tales, 1944)*, dont une partie a été publiée en français aux Éditions L'Éveilleur sous le titre *La mort est une araignée patiente*.

42. Son premier roman policier, *L'Écharpe (The Scarf ; Pocket, no 9043)*, date de 1947.

43. Cette compagnie vit le jour en 1954. Pour plus de détails sur AIP, on consultera avec profit le livre de Pascal Mérieau et Stéphane Bourgoïn, *Série B* (Edilig, 1983).

44. Cette nouvelle écrite en 1948 donne son titre au recueil publié en 1949 (*The Lottery ; Pocket, no 9108*). Malgré une existence très courte, Shirley Jackson (États-Unis, 1919-1965) a laissé une œuvre qui compte parmi les plus importantes de la littérature fantastique. Si ses premiers livres dénoncent les travers de la bourgeoisie du Vermont où elle s'installa après son mariage, c'est grâce à ses romans fantastiques qu'elle connut la notoriété, tels que *La Maison hantée (The Haunting of Hill House, 1959 ; Rivages, « Rivages/Noir »)* que Robert Wise adaptera au cinéma en 1963 (*The Haunting, La Maison du diable*) ou *Nous avons toujours vécu au château (We Have Always Lived in the Castle, 1962 ; Rivages, « Rivages/Noir »)*.

45. Film de 1974 réalisé par Bryan Forbes d'après le roman *Les Femmes de Stepford (The Stepford Wives, 1972 ; J'ai lu, no 649)* d'Ira Levin (États-Unis, 1929), l'auteur d'*Un bébé pour Rosemary* (1967 ; Robert Laffont, « Pavillons poche »).

46. Bande dessinée créée en 1931 par Chester Gould (1900-1985).

47. Personnage créé par le scénariste Stan Lee et le dessinateur Steve Ditko en 1962. Irradié par des rayons au cours d'une expérience de laboratoire, Peter Parker, un jeune étudiant timide, se transforme en

un être tout-puissant capable de se déplacer à la manière d'une araignée.

48. Personnage créé par le scénariste Joe Simon et le dessinateur Jack Kirby en 1941. Vêtu d'un collant bleu, protégé par un bouclier rouge et blanc symbolisant le drapeau des États-Unis, ce super-héros né avec la guerre, après avoir combattu nazis et Japonais, affronte désormais des génies du mal tels que Le Baron Strucker, Dragon Man ou Death Lock.

49. Personnage créé par Jack Cole, surnommé « le long bras de la Justice ». Les Humanoïdes Associés ont publié en 1984 une anthologie de ses aventures dans la collection « Xanadu ».

50. *The Twilight Zone*, la plus populaire des séries télévisées consacrées au fantastique et à la science-fiction. Créée par le scénariste Rod Serling, elle connut, de 1959 à 1964, cent cinquante-six épisodes. Bénéficiant du concours d'écrivains d'exception comme Richard Matheson et de metteurs en scène de grand talent comme John Brahm, Don Siegel ou Jacques Tourneur, elle fait figure aujourd'hui de série culte.

51. *The Eye of the Beholder*, épisode écrit par Rod Serling et réalisé par Douglas Heyes, avec Maxime Stuart et Donna Douglas.

52. *Rebel Without a Cause*, réalisé par Nicholas Ray en 1955, avec dans les principaux rôles James Dean et Natalie Wood.

53. SLA : *Symbionese Liberation Army*, groupe terroriste dirigé par Donald DeFreeze, qui se rendit célèbre en kidnappant Patty Hearst. À noter que William Wolfe, un des membres de la SLA, avait adopté comme nom de guerre celui de Cujo, que Stephen King devait par la suite utiliser de façon mémorable.

3. Contes du Tarot

1. Ces deux contes, dans la traduction de Baudelaire, sont réunis dans deux recueils différents : « La Vérité sur le cas de M. Valdemar » figure dans *Histoires extraordinaires* ; « Le Cœur révélateur » dans *Nouvelles Histoires extraordinaires*.

2. La nouvelle *Cool Air* a été publiée en français dans le recueil *Je suis*

d'ailleurs (Denoël, « Présence du Futur », no 45) ainsi que dans le tome I des *Œuvres complètes* de H. P. Lovecraft dans la collection « Bouquins » chez Robert Laffont.

3. Écrivain américain (1928-2017), auteur du célèbre best-seller *L'Exorciste* (*The Exorcist*, 1971 ; Robert Laffont). Avant de s'orienter vers l'horreur, il s'illustra dans le domaine du scénario humoristique, collaborant notamment avec Blake Edwards.

4. Écrivain américain, né en 1942, auteur de nombreux romans fantastiques. Inégal – d'où l'ironie de Stephen King –, on lui doit cependant quelques belles réussites, dont le très curieux *Que souffrent les enfants* (*Suffer the Children* ; Nouvelles Éditions Baudinière, 1978) et *Cassie* (*The Unwanted*, 1987 ; Pocket, no 9058).

5. René Réouven imagine, dans l'excellent *Élémentaire, mon cher Holmes* (*Histoires secrètes de Sherlock Holmes*, volume réunissant les pastiches holmésiens de l'auteur ; Gallimard, « Folio Policier », 2010), que, contrairement à ce que la chronique raconte, Stevenson n'a pas détruit la première version de son roman. Celle-ci, passant de main en main, transforme chaque lecteur en autant de Jack l'Éventreur. À l'appui de cette thèse, ajoutons que l'adaptation théâtrale du *Cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde* est historiquement contemporaine des crimes de Jack l'Éventreur...

6. Écrivain anglais (1824-1889). Un des pères fondateurs du roman policier. On lui doit entre autres *La Femme en blanc* (*The Woman in White*, 1860) et *La Pierre de lune* (*The Moonstone*, 1868). Il est par ailleurs l'auteur de nombreux contes fantastiques.

7. *Frankenstein or : A Modern Prometheus* de Mary Shelley (Grande-Bretagne, 1797-1851) a été publié en 1818.

8. *Ambrosio or : The Monk* de Matthew Gregory Lewis (Angleterre, 1775-1818) publié en 1796. Ce roman constitue l'un des chefs-d'œuvre du « roman gothique », genre terrifiant qu'inaugura en 1764 Horace Walpole avec *Le Château d'Otrante* (José Corti). *Le Moine* a connu de nombreuses traductions françaises (aux Éditions Marabout entre autres) et une adaptation fort célèbre, due à Antonin Artaud (Gallimard, « Folio », no 690).

9. Roman à intérêt criminel écrit en 1866.

10. Voir note 24, chap. 2.

11. Traduction de Joe Ceurvost, Éditions Marabout.

12. *Idem*.

13. *The Monsters*, série de 70 épisodes de 25 minutes, créée en 1964 par Joe Connelly et Bob Mosher et diffusée en France sur Canal + en 1986. Dans un manoir d'allure gothique vit la famille Monstre. Seule Marilyn, la nièce, est d'une grande beauté...

14. *Dirty Harry* (1971).

15. *Straw Dogs* (1971).

16. *The Birth of a Nation* de D. W. Griffith (1915).

17. *Annie Hall* de Woody Allen (1977).

18. Film français (1975) de Jean-Charles Tacchella, prix Louis-Delluc 1976 ; *Cousin, cousine* fait partie des rares films français ayant rencontré un succès public aux États-Unis.

19. *Smokey and the Bandit* de Hal Needham (1977).

20. *Jeremiah Johnson* de Sydney Pollack (1972).

21. *Bonnie and Clyde* d'Arthur Penn (1967).

22. Acteur américain (1924-1971). Pour avoir été le soldat le plus décoré de l'armée américaine pendant la Seconde Guerre mondiale, il se vit proposer une carrière hollywoodienne. Spécialisé dans le western et le film de guerre, il incarna même son propre rôle dans *L'Enfer des hommes* (*To Hell and Back*) de Jesse Hibbs en 1955.

23. *The Incredible Hulk*. Personnage de bande dessinée créé en 1962 par Stan Lee et Jack Kirby, Hulk devint en 1978 le héros d'une série de 82 fois 50 et 90 minutes, puis plus récemment le héros d'une série de films adaptés des Marvel Comics.

24. Maquilleur américain (1888-1968). Chef de service à Universal Pictures, il fut, à partir de 1931, le maquilleur attitré de tous les grands films d'épouvante de la firme. Outre la créature de Frankenstein, il créa les prototypes, si souvent repris, d'Ygor, de la Momie et du Loup-Garou. À la suite de sa collaboration à la série des Frankenstein, il fut proclamé « le plus grand maquilleur du monde ».

25. Société de production spécialisée dans les films fantastiques et d'épouvante. Créée en 1950 par James Carreras et Anthony Hines, elle se lança à partir de 1956, avec *Frankenstein s'est échappé* (*The Curse of*

Frankenstein) de Terence Fisher, dans une série de films reprenant les personnages (Dracula, la Momie, le Loup-Garou, Jekyll et Hyde, Fu Manchu) qui, jusque-là, étaient l'apanage d'Universal. Aux films des années 1930, la Hammer ajouta, entre autres innovations, la couleur, l'ambiance victorienne, la violence et l'érotisme. S'entourant d'acteurs capables d'assurer la relève des Lugosi et Karloff, comme Christopher Lee et Peter Cushing, elle sut s'assurer le concours de metteurs en scène de talent tels John Gilling, Freddie Francis et surtout Terence Fisher, qui aborda à cinq reprises le personnage de Frankenstein.

Faute sans doute d'un « porteur de masque » idéal (comme l'avait été Karloff en son temps), Terence Fisher s'intéressa davantage au créateur qu'à sa créature. Se démarquant, de film en film, de ses modèles d'avant-guerre, le personnage de Victor Frankenstein, interprété par Peter Cushing, se complexifia ; ambigu dans les trois premiers films de la série, il bascule définitivement dans le mal avec *Le Retour de Frankenstein* (*Frankenstein Must Be Destroyed* !, 1969).

26. Acteur anglais (1922-2015). Il incarna les principaux « monstres » de la Hammer : la créature de Frankenstein, la Momie, Raspoutine, Fu Manchu et surtout Dracula. Vampire numéro un du cinéma, il revêt pour la première fois la cape du « prince des ténèbres » en 1958 sous la direction de Terence Fisher (*Le Cauchemar de Dracula*, *Horror of Dracula*). Aristocratique et inquiétant, il sut redonner au mythe du vampire une nouvelle jeunesse, surclassant, au fil d'une dizaine de films, l'interprétation de Bela Lugosi qui apparaît, par comparaison, caricatural et grimacier.

27. Technicien américain, spécialiste d'effets spéciaux (1886-1962). À l'origine dessinateur et sculpteur, il devint expert en reconstitutions pour les muséums d'histoire naturelle. Il réalisa, entre autres, les trucages du *Monde perdu* (*The Lost World*) de Harry D. Hoydt en 1925, avant de concevoir ceux de *King Kong* en 1933. On pourra consulter pour plus de précisions *Comment nous avons fait King Kong*, d'Orville Goldner et George E. Turner, publié en 1976 aux Éditions de La Courtille.

28. Poète romantique anglais (1792-1822), auteur de *Prométhée délivré* (*Prometheus Unbound*, 1820). Marié à Harriet Westbrook, Percy Shelley s'éprit de Mary Wollstonecraft (1797-1851), alors âgée de seize ans, fille de l'écrivain politique William Godwin (1756-1836), à qui l'on doit par ailleurs *Les Aventures de Caleb Williams* (1794), véritable ancêtre du roman de suspense (Éditions Henry Veyrier, 1979). Ayant enlevé Mary en 1814, il l'épousa en 1816, après le suicide de sa première femme.

On pourra consulter sur Mary Shelley l'ouvrage de Cathy Bernheim,

Mary Shelley, *au-delà de Frankenstein* (Félin, 2018), et sur la genèse de Frankenstein l'étude de Francis Lacassin intitulée *Frankenstein ou L'Hygiène du macabre* in *Les Rivages de la nuit* (Le Rocher, 1991).

29. Écrivain anglais (1795-1821). Médecin personnel et compagnon de voyage de Lord Byron, il est l'auteur d'une thèse sur les cauchemars publiée en 1815. Il fut l'un des quatre résidents de la villa Diodati, située sur les bords du lac Léman, où Mary Shelley conçut son Frankenstein. Sa présence en Suisse durant l'élaboration de *Frankenstein* constitue, avec sa nouvelle, *Le Vampire* (*The Vampyre, A Tale*), son seul titre de gloire littéraire. Encore fut-il soupçonné de plagiat. *Le Vampire*, qu'il étoffa ensuite à la dimension d'un roman, semblerait, en effet, n'être qu'un démarquage de la nouvelle inachevée de Byron, *The Burial* (que cite Stephen King quelques lignes plus bas) ; à moins qu'il ne s'agisse de la transcription d'une histoire inventée, lors d'une conversation, par le même Byron. On a également émis l'hypothèse, comme le rapporte Edmond Jaloux, que *Le Vampire* « serait au contraire un cruel portrait de Byron lui-même, dessiné par son ami » (*Nouvelles Histoires de fantômes anglais*, Gallimard, 1939). Il n'en reste pas moins que c'est sous le nom de John William Polidori (Byron en ayant décliné la paternité) que parut, en 1819, la première histoire de vampires de la littérature anglaise.

Personnage complexe et fascinant, Polidori a inspiré à Paul West un roman intitulé *Le Médecin de Lord Byron* (*Lord's Byron Doctor*, 1989) publié en 1990 aux Éditions Rivages.

30. Poète anglais, précurseur de Byron et du romantisme (1772-1834). On lui doit un des chefs-d'œuvre de la poésie fantastique, *Le Dit du vieux marin* (*The Rime of the Ancient Mariner*), qu'illustra magnifiquement Gustave Doré (Collection « Voiles », Gallimard, 1978). Quant à *Cristabel*, long poème narratif à l'atmosphère magique et onirique (publié en 1816, mais laissé inachevé), il évoque, par son cadre médiéval et l'utilisation particulière du mètre, les vieilles ballades populaires que les poètes romantiques avaient remis à l'honneur.

31. La nouvelle de Polidori a été publiée en français, outre l'anthologie d'Edmond Jaloux citée dans la note 29 (chap. 3), dans l'anthologie d'Ornella Volta et Valerio Bava, *Roger Vadim présente : Histoires de vampires* (Robert Laffont, 1961).

32. Clerc de *solicitor*, il se rend en Transylvanie afin de conclure une transaction immobilière avec Dracula dont il sera la victime. Il apparaît dans les premiers chapitres, précisément intitulés *Journal de Jonathan Harker*.

33. *Beginning of the End*, film de Bert I. Gordon (1957).

34. « *The Dunwich Horror* », in *La Couleur tombée du ciel* (Denoël, « Présence du Futur », no 4 ; *Œuvres complètes*, tome I, Robert Laffont, « Bouquins »).

35. « *The Rats in the Walls* », in *Par-delà le mur du sommeil* (Denoël, « Présence du Futur », no 16 ; *Œuvres complètes*, tome II, Robert Laffont, « Bouquins »).

36. « *The Colour Out of Space* », in *La Couleur tombée du ciel* (Denoël, « Présence du Futur », no 4 ; *Œuvres complètes*, tome I, Robert Laffont, « Bouquins »).

37. Créatures de la mythologie lovecraftienne que l'auteur qualifie de hideuses, puantes, répugnantes, impies, blasphématoires, etc. Nyarlathotep, « le Chaos rampant », Yog-Sothoth, « le Tout-en-Un et le Un-en-Tout », et Shub-Niggurath, « le Bouc noir aux Mille Chevreux » font partie des Grands Anciens qui essaient de reconquérir la Terre sur laquelle ils étendirent leur puissance aux temps immémoriaux.

38. *Varney the Vampire or : The Feast of Blood*, roman anglais anonyme attribué à Thomas Prest ou à James Malcolm Rymer. Il connut, lors de sa parution en 1847, un énorme succès populaire. Inédit en français.

39. Écrivain américain (1875-1950). Créateur de Tarzan (1912) auquel il consacra vingt-cinq volumes, il est aussi l'auteur d'autres cycles comme *Le Cycle de Mars* (11 volumes) et *Le Cycle de Pellucidar* (7 volumes). Dans son ouvrage intitulé *Les Maîtres de la science-fiction* (Bordas, « Les Compacts », 1993), Lorris Murail qualifie l'œuvre d'Edgar Rice Burroughs de « platement écrite, souvent répétitive, sexiste et réactionnaire », jugement qui fait écho à celui émis par Stephen King.

40. En français dans le texte.

41. Traduction de Jacques Finné, Librairie des Champs-Élysées.

42. Médecin allemand (1734-1815). Il fut le fondateur de la théorie du magnétisme animal, connue sous le nom de mesmérisme.

43. Écrivain anglais (1874-1936). Créateur du Père Brown, surnommé « le détective du Bon Dieu » (1910), il fut l'un des pères fondateurs du roman policier moderne. À côté d'inclassables œuvres romanesques, d'ouvrages philosophiques, historiques ou apologetiques où

transparaît, quel que soit le genre abordé, son goût du non-sens et du paradoxe, il écrivit plusieurs études sur ses écrivains d'élection. Au nombre de ces essais figure celui consacré à Stevenson qu'il publia en 1903, étude à laquelle se réfère ici Stephen King (*Robert Louis Stevenson, L'Âge d'Homme*, 1994).

44. Traduction de Théo Varlet, Éditions 10/18.

45. *Idem*.

46. Voir note 33, chap. 2.

47. Acteur américain (1906-1973), fils de Lon Chaney, célèbre acteur de l'époque du muet dont l'interprétation du Fantôme de l'Opéra et de Quasimodo marqua l'histoire du cinéma. Comme son père mais avec infiniment moins de succès, il se spécialisa dans le genre fantastique. Malgré sa remarquable interprétation du Loup-Garou (*The Wolf Man* de George Waggner, 1941), il se contenta le plus souvent, au cours de ses trente-cinq ans de carrière, de figurer dans de ternes *remakes* des succès de Bela Lugosi et de Boris Karloff.

48. Traduction de Théo Varlet, 10/18.

49. *The Dog Soldiers*, 1977 (Gallimard, « Série Noire », no 2350).

50. Voir note 38, chap. 2.

51. Voir note 42, chap. 2.

52. *The Dead Beat*, 1960 ; NéO, 1983 ; *Temps morts*, 10/18, 1991.

53. Voir note 38, chap. 2.

54. Voir note 17, chap. 2.

55. Shakespeare, *Jules César*, Acte II, Scène 2.

56. *The Outer Limits*, série télévisée américaine de 49 fois 50 minutes. Cette série anthologique de science-fiction, qui débuta en 1963 sur ABC, fut la principale rivale de *La Quatrième Dimension*, diffusée par CBS dès 1959. Son générique est resté célèbre : l'image se brouillait tandis qu'une voix expliquait aux téléspectateurs qu'il ne fallait surtout pas essayer de régler leur poste de télévision, car « ils » maîtrisaient la situation. Suivait l'annonce de l'aventure mystérieuse du jour, laquelle atteindrait d'étranges limites. D'où le titre original de la série.

57. *Supernatural Horror in Literature*. Prépublié dans des revues entre 1925 et 1935, l'essai de Lovecraft fut publié en dernière partie de *The Outsider and Others* en 1939, avant de paraître séparément en 1945. Cet essai, bien que plus bref et ne s'attachant qu'au seul domaine littéraire, est le pendant pour la période de l'avant-guerre de celui de Stephen King. Une nouvelle traduction due à Bernard Da Costa, accompagnée d'un appareil critique de grande qualité a été publiée en 2014 aux Éditions Pierre-Guillaume de Roux.

58. Personnages du *Dracula* de Bram Stoker.

59. *Jude the Obscure* (1895) de Thomas Hardy (Grande-Bretagne, 1840-1928) décrit l'existence misérable d'un ouvrier assoiffé de culture sur lequel le Destin s'acharne. Ce roman d'un pessimisme absolu est considéré à juste titre comme un des chefs-d'œuvre de la littérature anglaise du XIX^e siècle.

60. *The Jewel of the Seven Stars*, 1903 (Éditions NéO no 50) et *The Lair of the White Worm*, 1911 (NéO, no 168). Quant aux nouvelles auxquelles Stephen King fait allusion dans une note, elles ont été publiées en français de la manière suivante : « La Squaw » dans *Histoires de monstres* (Pocket, no 1462) et « La Maison du juge » dans *Histoires de fantômes* (Pocket, no 1463). Par ailleurs, il existe un recueil de nouvelles (inédites jusque-là en français) de Bram Stoker publié aux Éditions Librairie Séguier en 1989 sous le titre *Au-delà du crépuscule*.

61. *The Red Badge of Courage* (1895). Stephen Crane (États-Unis, 1871-1900) est considéré comme un des écrivains les plus importants de la littérature américaine : la critique voit en lui un des créateurs de la nouvelle moderne et un précurseur de Hemingway. Son court roman, *La Conquête du courage*, dont l'action se déroule pendant la guerre de Sécession, décrit les impressions d'un jeune homme confronté au baptême du feu. Ce roman a été adapté pour le cinéma par John Huston en 1951.

4. Un irritant intermède autobiographique

1. Arthur Hailey et Harold Robbins sont deux auteurs de best-sellers. Né en Grande-Bretagne, Arthur Hailey (1920-2004) a opté pour la nationalité canadienne. Plusieurs de ses romans, tels *Airport*, *Detroit*, *Black Out* et *News*, ont été traduits en français. Quant à Harold Robbins (1916-1997), moins connu en France, il est né aux États-Unis. Parmi les traductions de ses romans figurent *79*, *Park Avenue* et *Le Beau Pasteur*.

2. Écrivain américain (1936-1998), auteur de romans fantastiques et de suspense. *Notre vénérée chérie*, son roman le plus célèbre (*Burnt Offerings*, 1974 ; Pocket no 9094), met en scène une vieille femme monstrueuse. On lui doit également une remarquable pièce policière psychologique, *Jeux d'enfants*, dont l'action se déroule dans l'ambiance étouffante d'un collège de garçons. La traduction française de la pièce (créée en 1971 au Théâtre Hébertot) a été publiée dans le no 484 de la revue *L'Avant-Scène Théâtre*. En 1972, Sidney Lumet en a tiré de un film, *Les Yeux de Satan* (*Child's Play*), avec James Mason dans le rôle principal.

3. Poète britannique (1759-1796), auteur de poèmes en dialecte écossais, dont le célèbre *Auld Lang Syne* (*Ce n'est qu'un au revoir, mes frères* dans son adaptation française). Par ailleurs, il a, longtemps après sa mort, donné son nom à une marque de cigarillos. Compte tenu de l'âge qu'avait Stephen King à l'époque, il est difficile de dire si l'écriteau du rêve faisait allusion au chantre de l'Écosse éternelle ou à un nom entrevu sur une boîte de cigares...

4. Écrivain américain (1914-1948) auteur d'un unique roman, *L'Arbre de vie* (*Raintree County* ; Stock, 1958), lequel évoque en une seule journée de juillet 1892 l'État d'Indiana au XIX^e siècle. Ce roman a été adapté pour le cinéma sous un titre éponyme par Edward Dmytryk en 1957 avec Montgomery Clift et Elizabeth Taylor dans les rôles principaux.

5. Comme celle de Ross Lockridge, la vie de Robert E. Howard fut extrêmement courte puisque, né au Texas en 1906, il se suicida après

le décès de sa mère en 1936. Là s'arrête la comparaison entre les deux auteurs dont « la lame s'est brisée ». En effet, Robert E. Howard, créateur de Conan le barbare et ami de Lovecraft, laissa une œuvre prolifique axée sur l'*heroic fantasy* dont il fut l'un des créateurs. La majeure partie de son œuvre a été publiée en français par J'ai lu (exclusivement le cycle de Conan), par les Éditions NÉO (*Solomon Kane*, *King Kull*, etc.) et plus récemment par les Éditions Bragelonne.

6. Séries télévisées à l'eau de rose, agrémentées d'une touche de merveilleux.

7. Stephen King a développé dans les premières pages de *Cujo* (1981) le thème de la peur infantine au travers du personnage de Tad Trenton, âgé de quatre ans : « Dans le placard de Tad Trenton, une créature aux yeux d'ambre était aux aguets. »

8. Joyce Carol Oates est née aux États-Unis en 1938. Auteur très prolifique nourrissant l'ambition balzacienne de « mettre le monde entier dans un livre », elle fait aujourd'hui figure de grande romancière classique. Son nom a été retenu par deux fois parmi les finalistes du prix Nobel de littérature. Au travers de Joyce Carol Oates et de Harold Robbins, Stephen King oppose la littérature de création à la littérature de consommation.

9. Auteur dramatique et romancier américain né en 1915, il est surtout connu pour son récit *Ouragan sur le D.M.S. « Caine »* (1952 ; Rouge et Or, 1985), dont il tira une pièce à succès, *The Caine Mutiny Court-Martial (Ouragan sur le « Caine »*, 1953 ; L'Avant-Scène Théâtre, 1959). La pièce a été adaptée à l'écran par Edward Dmytryk en 1954 avec Humphrey Bogart dans le rôle principal.

10. Écrivain américain (1903-1994), un des six dédicataires d'*Anatomie de l'horreur*. Disciple et ami de Lovecraft, à qui il consacra une étude (*Howard Phillips Lovecraft : Dreamer on the Nightside*, 1975 ; H. P. Lovecraft, le conteur des ténèbres, Éditions Encre, collection « Portraits », 1987), il fut un auteur prolifique, abordant tous les grands genres de la littérature populaire. Cependant, c'est à ses contes d'épouvante qu'il doit de jouir en France d'une petite réputation. Deux recueils de nouvelles fantastiques ont été publiés en français : *Le Druide noir (The Black Druid*, 1975 ; Marabout, no 634) et *Le Gnome rouge (The Flame Midget* ; NÉO, « Fantastique/Science-fiction/Aventure », no 86). La nouvelle citée par Stephen King, *Les Chiens de Tindalos (The Hounds of Tindalos*, 1929), a été publiée originellement dans *Weird Tales*, dont Frank Belknap Long fut un des piliers. Elle a été traduite en français pour l'anthologie de Jacques Sadoul, *Les Meilleurs*

Récits de Weird Tales 1, J'ai lu, no 579). Ce texte, sans doute le plus célèbre de l'auteur, raconte l'histoire d'un chercheur qui, sous l'effet d'une drogue inventée par des alchimistes chinois, fait un saut dans le temps. Il contemple pêle-mêle les grands événements de l'Histoire avant de mourir sous les crocs de chiens gigantesques venus d'une autre dimension.

11. Née aux États-Unis (1897-1968), Zelia Bishop est un de ces auteurs météores qui bénéficièrent des « révisions » de Lovecraft et dont les textes furent publiés dans *Weird Tales*. Le héros de *La Malédiction de Yig* (*The Curse of Yig*, 1929 ; texte recueilli en français dans *L'Horreur dans le cimetière*, Pocket, no 5311) souffre d'une peur malade des serpents. Au cours d'un voyage en Amazonie, il se sent menacé par Yig, le dieu-serpent des Indiens. Sa terreur contamine sa femme enceinte, qui finira par le tuer, ayant cru voir en son mari l'incarnation du dieu-serpent. Gagnée par la folie, elle mourra en donnant naissance à un enfant-serpent.

12. Voir note 18, chap. 2.

13. Écrivain américain (1884-1943) considéré comme un des pionniers de la science-fiction. Une grande partie de ses romans s'articulent autour de la découverte de civilisations inconnues. C'est le cas, par exemple, du *Gouffre de la lune* (*The Moon Pool*, 1918, J'ai lu, no 618), où il est question du continent Mu, ou du *Monstre de métal* (*The Metal Monster*, 1920 ; Éditions NÉO, collection « Fantastique/ Science-fiction/ Aventure », no 72), qui entraîne le lecteur dans un univers souterrain peuplé de créatures métalliques. Délaissant les « mondes perdus », Merrit se tourna, dans ses œuvres les plus tardives, vers des histoires qu'on a pu qualifier de « sorcellerie-fiction ». C'est ainsi qu'il développa avec *Brûle, sorcière, brûle !* (*Burn, Witch, Burn*, 1932 ; L'Éveilleur, 2018) une histoire de poupées meurtrières dont s'inspira Tod Browning dans son film *Les Poupées du diable* (*The Devil Doll*, 1936).

14. Ville de la Nouvelle-Angleterre où naquit et mourut Lovecraft.

15. « *The Rats in the Walls* » in *Par-delà le mur du sommeil* (Denoël, « Présence du Futur », no 4 ; *Œuvres complètes* de Lovecraft, tome I, Robert Laffont, « Bouquins »).

16. « *Pickman's Model* », 1927. Nouvelle recueillie dans *Je suis d'ailleurs*, Denoël, collection « Présence du Futur », no 45, ainsi que dans le tome II des *Œuvres complètes* de Lovecraft, Robert Laffont, « Bouquins ».

17. « L'horrible Leng » est un des reliefs de la géographie du Monde-du-Rêve imaginé par Lovecraft dans *À la recherche de Kadath* (*The Dream-Quest of Unknown Kadath*, 1927 ; *Démons et Merveilles*, Robert Laffont, « Bouquins », *Œuvres complètes* de Lovecraft, tome III). Sur ce gigantesque plateau battu par les vents s'élève la forme grossière d'un monastère préhistorique, séjour de l'indescriptible grand prêtre du Monde-du-Rêve.

18. Grimoire qui apparaît pour la première fois dans *Le Molosse* (« *The Hound* », 1924 ; in *Je suis d'ailleurs*, Denoël, « Présence du Futur », no 45 ; nouvelle également recueillie dans le tome I des *Œuvres complètes* de Lovecraft, chez Robert Laffont, « Bouquins »). Recueil de prières impies et d'évocations abominables, il est le « livre maudit » le plus célèbre de l'œuvre de Lovecraft. Mais il n'est pas le seul : *Le Livre d'Eibon*, les *Unaussprechlichen Kulten* de von Junzt, les *Manuscripts pnakotiques*, le *Culte des goules* du comte d'Erlette et quelques autres peuvent se montrer aussi dangereux... Sur le *Nécronomicon* et le mythe de Cthulu en général, on consultera avec profit l'essai de Francis Lacassin, « Howard Phillips Lovecraft ou Les Fantômes du cosmos à la reconquête de la Terre » in *Les Rivages de la nuit* (Éditions du Rocher, 1991). Ajoutons qu'il existe une version apocryphe du *Nécronomicon* publiée aux États-Unis en 1978, et traduite en français en 1979, avec une introduction de Colin Wilson (Éditions Pierre Belfond ; J'ai lu, « L'Aventure Mystérieuse », no 400). Une réédition complétée d'un large appareil critique a été publiée en 2008 aux Éditions Le Pré aux clercs.

19. Cette université sise dans la ville imaginaire d'Arkham est un des centres culturels de la Nouvelle-Angleterre. Spécialisée dans l'occultisme, sa bibliothèque recèle un des cinq exemplaires du *Nécronomicon*.

20. Village du Massachusetts imaginé par Lovecraft. Dunwich est le théâtre d'une naissance monstrueuse, fruit de l'accouplement de Yog-Sothoth et d'une simple d'esprit albinos (*The Dunwich Horror*, 1928).

21. Vieille ville du Massachusetts imaginée par Lovecraft ; elle serait au dire de ses exégètes un mélange de Salem et de Providence. Traversée par le Miskatonic aux eaux fangeuses, et bordée de collines sombres, elle est le théâtre nocturne d'effroyables cérémonies.

22. Voir note 11, chap. 2.

23. Voir note 38, chap. 2.

24. Voir note 37, chap. 2.

25. Voir note 12, de ce chapitre.

26. Écrivain américain (1910-1992). Difficilement classable, il arpenta avec un bonheur égal les divers champs de la science-fiction : de l'anticipation classique – mais servie par un réalisme exceptionnel (*Le Vagabond*, *The Wanderer* 1964 ; *Le Livre de Poche*, no 7072) – à l'heroic fantasy (*Le Cycle des épées*, œuvre écrite sur presque cinquante ans de carrière ; cinq volumes parus chez Bragelonne), en passant par le fantastique (*Notre-Dame des ténèbres*, *Our Lady of Darkness*, 1977 ; Denoël, « Présence du Fantastique », no 23).

27. Lovecraft mourut en 1937.

28. Voir note 30, chap. 3.

29. *The Andromeda Strain* (1971) de Robert Wise, d'après le roman de Michael Crichton, *La Variété Andromède* (1969).

30. Aux États-Unis, les films sont classés dans les catégories suivantes : G (*General audiences* – tout public), PG (*Parental guidance suggested* – interdit aux mineurs non accompagnés de leurs parents), R (*Restricted* – interdit aux mineurs), X (interdit aux mineurs et interdit d'affichage et de publicité). Depuis la publication de cet ouvrage, la classification a quelque peu évolué.

31. David Cronenberg, metteur en scène canadien né en 1943, s'est imposé dès le début de sa carrière comme un des maîtres du cinéma d'horreur américain. Bousculant les limites et les conventions du genre, de tous les cinéastes spécialisés, il est sans doute le plus original et le plus personnel. On lui doit entre autres *Scanners* (1980), *Videodrome* (1982), *La Mouche* (*The Fly*, 1986) et *Faux-semblants* (*Dead Ringers*, 1988). Depuis son inspiration s'est diversifiée, ouvrant son œuvre au thriller (*A History of Violence*, 2005) ou à la psychanalyse (*A Dangerous Method*, 2011). Il a par ailleurs réalisé une remarquable adaptation du roman de Stephen King *Dead Zone* (*The Dead Zone*, 1983).

32. *The Changeling* (1980) de Peter Medak, avec George C. Scott et Trish Van Devere.

33. À ne pas confondre avec *Les Survivants* (*Alive*), film de Frank Marshall (1992) inspiré du même fait divers.

34. Motion Picture Association of America : organisme chargé, entre

autres activités, de la classification des films.

5. Radio et réalité

1. Dans ce chapitre, Stephen King, « enfant des *mass media* » comme il se définit lui-même, évoque nombre d'émissions qui firent les grandes heures du théâtre radiophonique américain, aujourd'hui disparu.

Comme McLuhan, qui voit dans la radio un « médium chaud » et dans la télévision un « médium froid », il oppose le pouvoir de suggestion de la radio « qui rendait réel tout ce qu'elle touchait » et « la dictature des images » qui obscurcit « cette partie de notre esprit où l'imagination peut s'épanouir le plus librement ».

Si les noms des émissions citées dans ce chapitre sont étrangers au public français, les lecteurs de la génération de Stephen King se souviennent sans doute avec nostalgie des *Maîtres du mystère* et du *Théâtre de l'étrange* diffusés sur Paris-Inter, de *Ça va bouillir* diffusé sur Radio-Luxembourg ou de *Signé Furax* sur Europe no 1.

2. Créée en 1974 par Hiran Brown, vétéran de la radio, cette émission a constitué pendant plusieurs saisons une tentative ambitieuse (une pièce différente chaque jour à une heure de grande écoute) pour redonner un regain de vitalité au théâtre radiophonique. Axée sur le fantastique et le macabre, elle faisait alterner des adaptations de classiques du genre (*Dracula*, *Le Horla*, *Le Chat noir*, etc.) et des œuvres originales.

3. *Inner Sanctum Mysteries* a commencé sa carrière en 1941 sur Blue Network, puis sur ABC en 1950, pour s'arrêter en 1952. Cette émission dramatique dévolue au fantastique et au suspense vit défiler devant ses micros des acteurs aussi prestigieux que Boris Karloff ou Peter Lorre. Le générique d'*Inner Sanctum* est resté célèbre : un grincement de porte sinistre annonçait l'émission.

4. *Dimension X* connut une carrière relativement brève : diffusée sur NBC, l'émission débuta en avril 1950 et disparut en septembre 1951. Elle n'en demeure pas moins la première série radiophonique de science-fiction. À côté de créations originales dues à Ernest Kinoy, auteur et adaptateur maison, on pouvait y entendre des mises en ondes de nouvelles écrites par les plus grands auteurs du genre : Ray Bradbury, Robert Bloch, Robert Heinlein, Isaac Asimov ou Kurt Vonnegut.

5. *I Love a Mystery* commença sa carrière en janvier 1939 sur NBC. Série d'aventures policières, initiée par Carlton Morse, elle s'articulait autour de trois personnages récurrents venus d'horizons divers : Jack Packard, maître de la détection criminelle ; Doc Long, joueur de poker et grand amateur de jupons ; Reggie York, pittoresque sujet de la couronne d'Angleterre.

Ainsi composé, le trio parcourait le monde et débrouillait, pour le compte d'une agence de détectives, des affaires mystérieuses dont certaines flirtaient avec le fantastique.

Diffusée au rythme de quinze minutes par jour, cinq fois par semaine, la série se réduisit, en 1940, à un épisode hebdomadaire de 30 minutes. Après un an d'interruption (à cause de la guerre), la série se prolongea jusqu'en 1944. Une nouvelle version du concept initial fut diffusée de 1949 à 1952 sur le réseau Mutual.

6. Comédien américain (1914-1998). Il exerça ses talents non seulement à la radio en tant que narrateur du *CBS Radio Mystery Theater*, comme le rappelle Stephen King, mais également à la télévision, dont il fut un des acteurs importants à l'époque des anthologies dramatiques (*Kraft Television Theater*, *Philo TV Playhouse*, *Playhouse 90*, *Studio One*, etc.). Il fit également des apparitions dans de nombreuses séries comme *Ironside* (*L'Homme de fer*).

7. Personnage du feuilleton radio *Fibber McGee and Molly*. Créé en avril 1935 sur NBC Blue avant de passer sur Red Network et diffusé jusqu'en 1957, *Fibber McGee and Molly* naquit de la rencontre de deux acteurs, Jim et Marian Jordan, et du *cartooniste* Don Quinn. Cette série comique obtint un formidable succès : il n'y avait pas à vrai dire de trame établie ; les situations naissaient d'elles-mêmes : chaque nouveau personnage entrant au 79 Wistful Vista ajoutait son grain de sel à la confusion ambiante. Fibber McGee, muni des meilleures intentions du monde, provoquait inmanquablement quiproquos et catastrophes.

8. Sous la houlette de Charles Vanda, puis de William Spier, *Suspense* fit ses débuts sur CBS en juin 1942 avec une adaptation du célèbre roman de John Dickson Carr, *The Burning Court* (*La Chambre ardente*). Tour à tour baptisé « Théâtre du frisson », « Hitchcock des ondes », *Suspense* fidélisa pendant vingt ans un nombre important d'auditeurs grâce à un répertoire puisé aux meilleures sources, faisant alterner des adaptations d'œuvres célèbres de la littérature policière ou d'épouvante avec des œuvres originales. Parmi celles-ci, nombre furent écrites par John Dickson Carr, pourvoyeur attitré de l'émission. L'intégrale de ses pièces radiophoniques a été publiée en français sous la direction de Roland Lacourbe. Cette somme, publiée par L'Atalante

entre 2006 et 2009, comprend quatre volumes (*Rendez-vous avec la peur*, *Suspense*, *Cabine B-13* et *En parlant du diable et autres pièces de guerre*).

Ajoutons que défilèrent devant les micros de *Suspense* quantité d'acteurs prestigieux tels Humphrey Bogart, Henry Fonda, Cary Grant, Charles Laughton, Peter Lorre, Fredric March ou Orson Welles.

9. Personnage-titre de la série *Yours Truly, Johnny Dollar*. Comme *Suspense*, cette série était diffusée sur CBS ; elle débuta en février 1949 pour s'achever en septembre 1962.

D'abord programmée à raison d'un épisode hebdomadaire d'une demi-heure, elle devint un feuilleton d'un quart d'heure, diffusé cinq jours par semaine, en même temps qu'une des meilleures émissions policières de la radio. Johnny Dollar (incarné dans les premiers temps par Charles Russell, puis repris ensuite par d'autres comédiens) est un enquêteur d'assurances travaillant en *free-lance* et qui, selon les termes de la série, « a du nez pour le crime ». Il récupère bijoux et œuvres d'art volés, traque les mauvais clients et joue les gardes du corps. Il signe ses notes de frais « Votre dévoué, Johnny Dollar », d'où le titre de la série.

10. *Gunsmoke*, qui apparut sur CBS en avril 1952 et s'interrompit en juin 1961 pour réapparaître ensuite sur le petit écran, était une série de westerns radiophoniques destinée à un public adulte.

De l'avis général, *Gunsmoke* (produit par Norman MacDonnel) laissa le souvenir d'une série d'une qualité exceptionnelle, tant sur le plan des scripts, de l'interprétation, de la musique que des effets sonores. Elle mettait en scène le marshall de Dodge City (Kansas), Matt Dillon, interprété par William Conrad, lequel s'efforçait de faire respecter la loi et de maintenir l'ordre sur la Frontière.

11. Voir note 32 chap. 4.

12. Scénariste et écrivaine américain de science-fiction William (Bill) F. Nolan, né en 1928, coauteur avec George Clayton Johnson du roman *L'Âge de cristal* (Denoël, « Présence du Futur », no 115) porté à l'écran par Michael Anderson (*Logan's Run*, 1976) et point de départ d'une célèbre série télévisée. Outre son activité dans le domaine de la science-fiction et du fantastique, William F. Nolan est l'auteur de plusieurs ouvrages sur la compétition automobile et d'une biographie de Steve McQueen.

13. Voir note 44, chap. 2.

14. Traduction de Jacques Papy et Simone Lamblin, extraite du

recueil *Par-delà le mur du sommeil*, Denoël, « Présence du Futur », no 16, voir note 37, chap. 3.

15. *Dead of Night* (1945), réalisé en collaboration par quatre cinéastes : B. Dearden, R. Hamer, C. Crichton et A. Cavalcanti, qui en assura la supervision. Ce film à sketches est une des œuvres les plus célèbres du cinéma fantastique britannique.

16. Dramaturge et romancier américain (1897-1975). Il reçut à deux reprises le prix Pulitzer : la première fois en 1927, pour son roman *Le Pont de San Luis Rey* (Arche, 2014), et la seconde fois en 1938, pour la pièce à laquelle Stephen King fait ici allusion. *Our Town* est un drame dont l'action se déroule à Grover's Corner, petite ville du New Hampshire, et pour lequel l'auteur avait souhaité une mise en scène d'un extrême dépouillement. Plusieurs romans de Thornton Wilder ont été traduits en français, parmi lesquels : *Cabale* (*The Cabala*, 1926 ; Gallimard, 1955) et *En voiture pour le ciel* (*Heaven's My Destination*, 1934 ; Gallimard, 1937). *Our Town* a fait en 1940 l'objet d'une adaptation cinématographique de Sam Wood sortie en France sous le titre *Notre petite ville*.

17. *The Twilight Zone* : en France, *La Quatrième Dimension* ; voir note 50, chap. 2.

18. Producteur pour le compte de la RKO de *La Féline* (*Cat People*, 1942) de Jacques Tourneur. La conception des décors était de Darrell Silvera et Al Fields.

19. Diffusé sur CBS de 1938 à 1940, *The Mercury Theater on the Air* dirigé par Orson Welles est sans doute la plus mythique des émissions dramatiques de l'histoire de la radio. Et ce, bien entendu, à cause de la diffusion de *La Guerre des mondes* le lundi 30 octobre 1938, soir de Halloween, de 20 heures à 21 heures, et de la panique qui s'ensuivit. Pour cette série, Orson Welles adapta des classiques de la littérature universelle : *Le Comte de Monte Cristo*, *Jane Eyre*, *Jules César*, *Oliver Twist*, *Sherlock Holmes*, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, etc.

Ajoutons que les Éditions Phonogia Nova (« Les Grandes Heures de la Radio ») ont lancé sur le marché français entre 1989 et 1990 une série de trois CD – *La Guerre des mondes*, *Dracula*, *L'Île au trésor* –, accompagnés chacun d'un livret contenant, outre le texte de l'émission intégralement traduit, des informations et des documents inédits.

20. Pourtant, en novembre 1994, une chaîne de télévision américaine a diffusé un faux reportage sur une invasion extraterrestre dont l'impact sur les spectateurs a été similaire.

21. Nouvelle recueillie dans les *Chroniques martiennes* (*The Martian Chronicles*, 1951 ; Denoël, « Présence du Futur », no 1).

22. Créé par le romancier Walter B. Gibson, The Shadow – en réalité l'explorateur millionnaire Lamont Cranston – est un justicier doué de pouvoirs hypnotiques. Avant la parution, en 1931, d'un *pulp* dévolu à ses exploits, il fut le personnage d'une série radiophonique extraordinairement populaire, comme en témoigne sa longévité puisque aussi bien elle fut diffusée sur CBS de 1930 à 1954. Ajoutons qu'Orson Welles prêta sa voix au ténébreux pourfendeur du crime de 1937 à 1938.

23. Nom du personnage incarné par Lon Chaney Jr (voir note 47, chap. 3) dans *Le Loup-Garou* (*The Wolf Man*, 1941) de George Waggner.

24. Dans le texte original, « *green ripper* » (éventreur vert) pour « *grim reaper* » (sinistre faucheuse), un des surnoms de la Mort.

25. Héros de l'écrivain américain John Dann MacDonald (1916-1986). Travis McGee est un ancien joueur de football professionnel devenu détective privé. Il apparaît pour la première fois en 1963 dans *The Deep Blue Goodbye*. La vingtaine de romans mettant en scène Travis McGee présentent la particularité de comporter le nom d'une couleur dans le titre original.

26. Nom du tueur psychopathe de *Psychose* de Robert Bloch ; voir note 38, chap. 2.

27. Écrivain américain né en 1934. Dans les années 1970, il fit figure de rénovateur de la science-fiction en publiant une anthologie à valeur de manifeste : *Dangereuses Visions* (*Dangerous Visions*, 1967 ; J'ai lu, no 626 et no 627). Nouvelliste avant tout (son œuvre comptabilise un millier de nouvelles), il fut couronné par sept prix Hugo et trois prix Nebula ; il a par ailleurs participé à l'écriture de nombreux scénarios de séries télévisées : *Star Trek*, *La Quatrième Dimension*, *Des agents très spéciaux*, etc.

28. Écrivain américain d'expression yiddish, né en Pologne en 1904, décédé en 1991 ; Prix Nobel 1978. Si la plupart de ses livres retracent la saga des Juifs de Pologne, on lui doit également des récits fantastiques inspirés du légendaire yiddish comme ceux réunis dans *Le Dernier Démon* (*Short Friday*, 1964 ; Marabout, no 406, 1972).

29. En français dans le texte.

30. Né en 1909 et décédé en 1987, il est un des plus célèbres auteurs radiophoniques des États-Unis. À côté de *Lights Out* (voir note suivante), il conçut un grand nombre d'émissions antifascistes comme *This Precious Freedom* avec Raymond Massey, la série *To the President* et *Free World Theater*. Il écrivit pour le théâtre des pièces également engagées et connut quelques belles réussites avec des œuvres comme *Night of the Auk*, pièce de science-fiction en vers blancs que Sidney Lumet mit en scène à Broadway. Scénariste de cinéma, il rédigea le script d'un des premiers films contre les nazis, *Escape* (1940) de Mervyn Leroy. Il dirigea par ailleurs plusieurs films dont certains tirés de ses pièces radiophoniques : *Bewitched* (1945), *Cinq Survivants* (*Five*, 1951 ; voir note 33, chap. 3.) ou *The Bubble/Fantastic Invasion of Planet Earth* (1966), film de science-fiction tourné en relief « qui raconte l'histoire d'une petite ville capturée par une entité atmosphérique en forme de cloche » (Jean-Pierre Coursodon et Bertrand Tavernier, *50 Ans de cinéma américain*, Nathan, 1991).

31. Première série radiophonique d'épouvante créée au printemps 1935.

Ses effets sonores étaient si réalistes et l'atmosphère créée si effrayante qu'un des épisodes provoqua une avalanche de cinquante mille lettres de protestation.

L'histoire de *Lights Out* débute en 1934 à Chicago quand Wyllis Cooper, un des auteurs travaillant pour le compte de NBC, eut l'idée de créer une série radiophonique axée sur l'horreur et dont le ressort essentiel serait la qualité des bruitsages. Après maintes discussions, Cooper réussit à faire accepter aux dirigeants de NBC l'idée de la série que l'on décida de programmer (à raison d'un épisode de quinze minutes hebdomadaire) à une heure tardive afin de ne pas effrayer les enfants.

Le générique résumait parfaitement les intentions de *Lights Out* : tandis que s'égrénaient les douze coups de minuit, une voix s'élevait demandant aux auditeurs d'éteindre les lumières. Au tintement de la cloche venaient se superposer le fracas du tonnerre et le hurlement d'un chien. Le présentateur annonçait alors : « C'est l'heure des sorcières, l'heure où les chiens se mettent à hurler, l'heure où le mal se déchaîne sur le monde endormi. Cela vous plairait-il d'en apprendre un peu plus ? Alors, éteignez les lumières ! »

Dès les premières diffusions, le succès fut foudroyant et l'on assista à la création de clubs de fans dans tout le pays. Au bout d'un an, Cooper, que l'impact considérable de *Lights Out* avait élevé au rang de spécialiste de l'horreur, fut engagé à Hollywood pour y exercer ses talents. C'est ainsi qu'il se vit confier la rédaction du scénario de *Son of Frankenstein* (*Le Fils de Frankenstein*, 1939) de Rowland V. Lee.

NBC remplaça alors Cooper par un jeune écrivain, Arch Oboler, dont le nom reste aujourd'hui indissociablement lié à *Lights Out*, tout comme la formule du générique définitif qu'il imposa : « Il est plus tard que vous ne pensez... Éteignez les lumières. »

Comme beaucoup de séries radiophoniques à succès, *Lights Out* passa à la télévision en juillet 1949, où elle poursuivit sa carrière jusqu'en 1952.

32. Comédien et homme de radio (1926-2015). Après avoir participé en tant qu'acteur à la série comique de CBS, *That's Rich*, créée en 1953, il lança en 1957 l'émission *Stan Freberg Show* où sa veine satirique donna sa pleine mesure.

33. *Five* (1951) est un film d'anticipation mis en scène comme un reportage, de telle sorte que « le spectateur a l'impression d'assister à des actualités post-atomiques » (Jean-Pierre Coursodon et Bertrand Tavernier, *op. cit.*).

34. Célèbre speaker américain (1905-1974). Les pages publicitaires du *commercials* le décrivaient comme « la voix la plus distinguée de la radio ». Il présenta de nombreuses séries radiophoniques comme *Suspense* ou *The Red Skelton Show* et remplit par la suite les mêmes fonctions à la télévision, en introduisant les épisodes de la série *The Science Fiction Theater* (voir note suivante).

35. Série anthologique de science-fiction produite par Ivan Tors et diffusée de 1955 à 1957 par tranches hebdomadaires d'une demi-heure. S'inspirant de la manière dont Welles avait réalisé sa célèbre adaptation de *La Guerre des mondes*, les scripts y étaient traités sur le ton du reportage.

36. *The Untouchables*, série policière américaine de 118 fois 50 minutes, diffusée pour la première fois sur CBS en avril 1959. Dans le Chicago de la Prohibition, Elliot Ness (Robert Stack) et son équipe mènent une lutte acharnée contre Al Capone et la mafia.

37. Série policière américaine de 114 fois 25 minutes, diffusée pour la première fois en septembre 1958 sur NBC. Aidé de son ami le lieutenant Jacoby (Herschel Bernardy), le privé Peter Gunn (Graig Stevens) enquête dans les quartiers chauds de Los Angeles.

38. Série anthologique américaine de 67 épisodes faisant alterner des histoires policières et des histoires fantastiques. Diffusée sur NBC de 1960 à 1962 et présentée par Boris Karloff, elle bénéficia de scénarios écrits par les meilleurs spécialistes du genre tels Robert Bloch, Richard

Matheson ou Cornell Woolrich (William Irish). Malgré ces atouts, *Thriller* ne rencontra qu'un succès mitigé auprès d'un public que déconcertait le mélange des genres.

39. Dessinateur de la revue *Mad*.

40. En juin 1935, usant d'effets sonores saisissants, une pièce radiophonique intitulée *G-Men* retraçait sur NBC la mort du célèbre gangster Dillinger. C'est de cette expérience que naquit l'idée de la série *Gangbusters*, dont le principe était d'évoquer dans chaque émission une authentique affaire criminelle.

41. Il s'agit très certainement de *Our Gal Sunday*, une des plus célèbres séries de CBS diffusée l'après-midi de 1937 à 1959. *Our Gal Sunday* mettait en scène une jeune orpheline, Sunday, originaire de Silver Creek et mariée à un riche Anglais, lord Henry Brenthorpe. D'où la question que posait le feuilleton : Est-ce qu'une fille issue d'une petite ville minière de l'Ouest peut trouver le bonheur auprès d'un Anglais fortuné ? C'est à ce casse-tête sentimental que *Our Gal Sunday*, prototype du soap opera, tenta inlassablement de répondre pendant vingt-deux ans !

42. Compilation des meilleurs épisodes de *Lights Out*.

6. Le film d'horreur américain contemporain. Surface et symbole

1. Afin de ne pas alourdir inutilement le nombre des notes, nous avons appliqué dans ce chapitre la même règle que pour l'ensemble de l'ouvrage : seuls comportent un renvoi en fin de volume les films ne figurant pas dans l'appendice. Nous demandons donc au lecteur de s'y reporter.

D'autre part, malgré nos efforts, nous n'avons pas réussi à identifier la totalité des films cités par Stephen King. Retrouver la trace d'un film d'horreur de série B, voire Z, n'est pas toujours chose aisée. Non seulement, dans la plupart des cas, le film n'a pas été distribué en France, mais souvent il est sorti aux États-Unis sous plusieurs titres. Ainsi, par exemple, *Le Crocodile de la mort* de Tobe Hooper comporte, à lui seul, cinq titres américains différents : *Death Trap*, *Eaten Alive*, *Horror Hotel*, *Legend of the Bayou*, *Starlight Slaughter*.

2. *The Navy vs. the Night Monsters* (1966). Réalisateur : Michael Hoey. Inédit en français.

3. Film non identifié.

4. Sans doute s'agit-il d'un film espagnol de Jorge Grau (1972), dont le titre original serait *Ceremonia sangrienta* et le titre français *Cérémonie sanglante*.

5. Sans doute s'agit-il d'un film d'Andy Milligan, datant de 1969 et non de 1972 comme l'écrit Stephen King, et qui serait sorti en Belgique sous le titre *Le Croque-Mort et ses copains*.

6. Films clandestins montrant des atrocités et des morts non simulées.

7. *The Day of the Dolphin* de Mike Nichols (1973), d'après *Un animal doué de raison* de Robert Merle.

8. *The Body Snatchers* (1945). Réalisateur : Robert Wise. La nouvelle de Robert Louis Stevenson qui a inspiré le film a été écrite en 1884 ; elle figure dans le recueil *Les Nouvelles Mille et Une Nuits* (Phébus, « Libretto »).

9. Voir note 28, chap. 2.

10. Voir note 29, chap. 2.

11. Ces interrogations trouvent leur écho dans l'avant-propos de *Simetierre*.

12. On aura reconnu *Simetierre*, publié deux ans après le présent ouvrage.

13. *Mondo Cane* (1963). Documentaire italien produit par Gualtiero Jacopetti. Titre français identique.

14. Voir note 25, chap. 3.

15. *Dracula* (1979). Réalisateur : John Badham.

16. Écrivain américain (1914-1958). Avant son mariage, en 1940, avec la romancière Catherine L. Moore (1911-1987), avec laquelle il écrivit nombre de nouvelles et de romans sous le pseudonyme de Lewis Padgett, Henry Kuttner avait publié plusieurs récits dans *Weird Tales* dont *Les Rats du cimetière* (*The Graveyard Rats*, 1936 ; *Fiction*, no 303, juillet-août 1979). Son œuvre personnelle, oscillant entre le fantastique, l'heroic fantasy et le *space-opera* n'a été que très

partiellement traduite en français. On trouvera cependant quelques-unes de ses nouvelles dans *Ne vous retournez pas* (Pocket, n° 5061), recueil regroupant également des récits de C. L. Moore.

17. Poète américain d'origine britannique (1907-1973), condisciple de Christopher Isherwood à Oxford, Wystan Hugh Auden publia en 1928 un premier recueil de poèmes où il affichait, par le biais d'un retour à la prosodie traditionnelle, une rupture complète avec ceux de T. S. Eliot, alors grand maître de la poésie anglaise. En 1941, à la suite de sa conversion religieuse, il renia un grand nombre de ses poèmes, notamment les plus politiques. Une sélection de ses œuvres a été traduite en français sous le titre *Poèmes choisis* (Gallimard, 1976).

18. Réalisateur et producteur américain né en 1926. On lui connaît plus de cinquante films auxquels s'ajoute la centaine qu'il a produits. Parmi ses réalisations les plus célèbres figurent des adaptations de contes d'Edgar Poe sur des scénarios de Richard Matheson comme *La Chute de la maison Usher* (*The Fall of the House of Usher*, 1960) ou *La Chambre des tortures* (*The Pit and the Pendulum*, 1961) que cite Stephen King dans ce chapitre. On pourra consulter avec profit l'essai de Stéphane Bourgoïn, *Roger Corman* (Edilig, « Filmo »).

19. *The Day Mars Invaded the Earth* (1962). Réalisateur : Maury Dexter. Inédit en France.

20. *McTeague* (1899) de Frank Norris (1870-1902) est considéré comme le plus grand roman naturaliste américain. Tragédie de la destruction d'un être fruste par la ville, ce roman inspira à Erich von Stroheim un des chefs-d'œuvre du cinéma muet, *Greed* (1925, *Les Rapaces*). Le roman de Frank Norris a été réédité en 1990 aux Éditions Phébus.

21. *The Amityville Horror* (1979). Réalisateur : Stuart Rosenberg.

22. *The Onions Field* (1979), d'après le roman homonyme de Joseph Wambaugh publié en 1973. Réalisateur : Harold Becker.

23. Écrivain américain né en 1937. Ancien policier, Joseph Wambaugh décrit, au travers de romans violents et réalistes, les conditions de travail de ses ex-collègues. La dénonciation de l'incompétence de la hiérarchie sous-tend la plupart de ses œuvres ; c'est le cas par exemple des *Nouveaux Centurions* (1972) et de *Soleil noir* (1983).

24. Auteur du livre présenté sous forme de document dont est tiré le film *Amityville, la maison du diable*.

25. *The Search for Bridey Murphy*, de Morey Bernstein (1955), relate l'étrange cas d'une jeune femme qui, placée sous hypnose, se souvient de sa vie antérieure en Irlande et également du « temps » qui sépara sa mort physique de sa réincarnation.

26. *Life after Life* (1975), publié en français chez J'ai lu. Dans cet ouvrage, qui fut un best-seller mondial et dont le succès ne s'est jamais démenti, le Dr Raymond Moody prétend apporter la preuve de la survie de la conscience après la mort du corps. *La Vie après la vie* et les ouvrages suivants ont introduit auprès d'un large public la notion de « N.D.E. » (*Near Death Experience*).

27. À la fin des années 1960, Carlos Castaneda, ethnologue de l'Université de Californie, consacra sa thèse aux plantes hallucinogènes du Mexique. C'est dans ce pays qu'il rencontra l'Indien Don Juan qui allait l'initier aux voies du chamanisme. Carlos Castaneda a rapporté les différentes étapes de son initiation dans plusieurs ouvrages qui connurent un énorme succès dans les années 1970 et en particulier auprès de la génération hippie. Plusieurs de ses ouvrages ont été traduits en français dont *L'Herbe du diable et la petite fumée, une voie Yaqui de la connaissance* (*The Teaching of Don Juan, a Yaki Way of Knowledge*, 1968 ; Éditions 10/18, no 1113).

28. *Phase IV* (1974). Réalisateur : Saul Bass.

29. Dans ce roman de science-fiction (*Brain Wave*, 1954 ; Le Béliar, 2013, version intégrale), Poul Anderson (États-Unis, 1926-2001) imagine ce qui se passerait si toute la population du globe, humains et animaux, acquérait soudain une intelligence supérieure...

30. *Fahrenheit 451* (1967). Réalisateur : François Truffaut.

31. *Earth vs. the Flying Saucers* (1956). Réalisateur : Fred F. Sears.

32. Voir note 11, chap. 5.

33. *Fail Safe* (1964). Réalisateur : Sidney Lumet.

34. *Panic in Year Zero* (1962). Réalisateur : Ray Milland.

35. *The Blob* (1958). Réalisateur : Irvin S. Yeaworth Jr.

36. *Cat People* (1942). Réalisateur : Jacques Tourneur.

37. *Close Encounters of the Third Kind* (1977). Réalisateur : Steven

Spielberg.

38. Homme politique américain (1888-1959), ministre de la Défense de l'administration Eisenhower, il lutta activement contre ce qu'il percevait comme « l'expansionnisme soviétique ».

39. Écrivain américain (1910-1971). Rédacteur en chef de la revue *Astounding* (rebaptisée *Analog* en 1960), on lui est redevable de la découverte d'auteurs de première importance comme Asimov, Heinlein, Sturgeon ou van Vogt. Une anthologie de ses meilleures nouvelles a été publiée en France sous le titre *Le ciel est mort* (Le Livre de poche, « Science-fiction »).

40. Écrivain britannique (1917-2008). Présenté généralement comme le rival de l'Américain Isaac Asimov – tant sur le plan romanesque que sur celui de la vulgarisation scientifique –, il est, malgré un style assez plat, un des écrivains les plus populaires de la littérature de science-fiction. Souvent didactiques, ses romans des années 1950, axés sur la conquête de l'espace ou l'exploration de la Lune, ont fait place, dans les années 1960, à une autre veine, métaphysique cette fois. C'est à cette seconde manière qu'appartiennent des œuvres comme *2001 : l'Odyssée de l'espace* (*2001 : A Space Odyssey*, 1968), version romanesque du célèbre film de Stanley Kubrick tiré d'une nouvelle d'Arthur C. Clarke intitulée *La Sentinelle*.

41. *The War of the Worlds* (1953). Réalisateur : Byron Haskin. George Pal, à qui Stephen King attribue la paternité du film, était en fait le producteur et le concepteur des effets spéciaux.

42. *1984* (1956). Réalisateur : Michael Anderson. Inédit en français. À ne pas confondre avec la dernière adaptation du roman de George Orwell due à Michael Radford qui date, elle, de... 1984 !

43. *The Omega Man* (1971). Réalisateur : Boris Sagal.

44. Voir note 37, chap. 2.

45. *The Last Man on Earth* (1964). Réalisateur : Sidney Salkow. Inédit en France.

46. Kent State : université de l'Ohio où les soldats de la Garde nationale tuèrent plusieurs étudiants lors d'une manifestation pacifiste.

My Lai : village vietnamien dont la population fut massacrée par les soldats américains.

47. Célèbre dessinateur américain (1913-1973), auteur de la bande dessinée *Pogo*.
48. *Dr. Strangelove or : How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964). Réalisateur : Stanley Kubrick.
49. *A Clockwork Orange* (1971). Réalisateur : Stanley Kubrick.
50. *2001 : A Space Odyssey* (1968). Réalisateur : Stanley Kubrick.
51. *Au clair de la lune* dans la version française.
52. *Colossus*, 1966 (Albin Michel). D. F. Jones (Grande-Bretagne, 1917-1981) donna à ce livre deux suites inédites en français et publia plusieurs autres romans de science-fiction également pessimistes.
53. *The Forbin Project* (1970). Réalisateur : Joseph Sargent.
54. Voir note 6, chap. 1.
55. *Gog* (1954). Réalisateur : Herbert L. Strock. Inédit en France.
56. *Prophecy* (1979). Réalisateur : John Frankenheimer. *Prophétie*, le roman que David Seltzer a tiré de son scénario, a été publié aux Éditions NÉO dans la collection « NÉO/Plus », no 9 (1987).
57. *The Horror of Party Beach* (1964). Réalisateur : Del Tenney. Inédit en France.
58. Voir note 43, chap. 2.
59. *The China Syndrome* (1979). Réalisateur : James Bridges.
60. *Beginning of the End* (1957). Réalisateur : Bert I. Gordon.
61. *Easy Rider* (1969). Réalisateur : Dennis Hopper.
62. Voir note 47, chap. 3.
63. Acteur britannique (1900-1937) qui incarna le rôle de Victor Frankenstein dans deux films de James Whale : *Frankenstein* (1931) et *La Fiancée de Frankenstein* (*The Bride of Frankenstein*, 1935).
64. *Tarantula* (1955). Réalisateur : Jack Arnold.
65. *The Incredible Shrinking Man* (1957). Réalisateur : Jack Arnold.

66. *The H-Man* (1958). Réalisateur : Inoshiro Honda. Titre japonais : *Bijo to Ekitai Ningen*.

67. *Four-D Man* (1959). Réalisateur : Irvin S. Yeaworth Jr.

68. *Night of the Lepus* (1972). Réalisateur : William F. Claxton.

69. *Demon Seed* (1977). Réalisateur : Donald Cammell.

70. *Saturn 3* (1980). Réalisateur : Stanley Donen.

71. *The Andromeda Strain* (1971). Réalisateur : Robert Wise.

72. Luddites : ouvriers du textile britanniques qui se révoltèrent contre la mécanisation au début du XIX^e siècle.

73. *The Mysterians* (1959). Réalisateur : Inoshiro Honda. Titre japonais : *Chikyu Boeigun*.

74. Personnage de films de science-fiction britanniques, créé par l'écrivain et scénariste Nigel Kneale. Cet homme de science intrépide, descendant direct du professeur Challenger de Conan Doyle, apparaît dans deux films de Val Guest : *Le Monstre* (*The Quatermass Experiment/The Creeping Unknown*, 1951) et *La Marque* (*Quatermass Two/Enemy from Space*, 1957) ainsi que dans *Les Monstres de l'espace* de Roy Ward Baker (*Quatermass and the Pit*, 1967), le plus réussi de la série grâce à un scénario combinant d'une manière originale science-fiction et démonologie.

75. Personnage du film d'Ernest Schoedsack (1893-1979), *Docteur Cyclops* (*Dr. Cyclops*, 1940) interprété par Albert Dekker. Avec son crâne rasé, sa blouse blanche et ses lunettes aux verres épais comme des loupes, le Dr Cyclops est le prototype du savant fou. Ses recherches sur la miniaturisation des êtres humains apparentent le film de Schoedsack aux *Poupées du diable* (*The Devil Doll*, 1936) de Tod Browning.

76. En français dans le texte.

77. Voir note 35, chap. 2.

78. *Mad Max* (1979). Réalisateur : George Miller.

79. *Death Race 2000* (1975). Réalisateur : Paul Bartel.

80. *Foul Play* (1978). Réalisateur : Colin Higgins.

81. *Grand Theft Auto* (1977). Réalisateur : Ron Howard.
82. *The Driver* (1978). Réalisateur : Walter Hill.
83. Auteur de romans policiers, anthologiste et essayiste américain né en 1943. Son personnage de privé, le Nameless (textuellement « sans nom »), est un des plus originaux de la littérature policière. Démissionnaire de la police, grand collectionneur de *pulps* (plusieurs milliers amoureusement classés et relus régulièrement) et solitaire, le Nameless évolue dans une Californie qui ne doit rien aux stéréotypes habituels. Parmi ses nombreux romans, citons *Hidden Valley* (Rivages/Noir), *L'arnaque est mon métier* (Le Masque), qui obtint en 1982 le Shamus du Private-Eye Writers of America et *Le Carcan* (Gallimard, « Série Noire », no 2181).
84. Le lecteur français trouvera ce texte dans *Histoires de demain* (Le Livre de Poche, « Grande Anthologie de la science-fiction »), dans *Les Autos sauvages* (Gallimard-Jeunesse, « Folio Junior », anthologie composée par Christian Grenier) et, sous le titre *Safari piéton*, dans *Alfred Hitchcock présente : Histoires terrifiantes* (Pocket).
85. Acteur qui interprète le rôle du lycéen qui se transforme en loup-garou dans *I Was a Teenage Werewolf* qu'analyse Stephen King dans le chapitre 2.
86. *Rollerball* (1975). Réalisateur : Norman Jewison.
87. *Wild in the Streets* (1968). Réalisateur : Barry Shears.
88. Personnage principal de *La Vie secrète de Walter Mitty* de l'humoriste américain James Thurber (1894-1961). Dans cette nouvelle, Walter Mitty, timide et dominé par une épouse acariâtre, s'évade dans le rêve ; incarnant tour à tour un capitaine de navire, un grand chirurgien, un caïd de la pègre, etc., il substitue à la morne réalité du quotidien l'univers fantasmatique de la littérature populaire. Ben Stiller en a réalisé un remake en 2013. Le texte de Thurber a été publié dans l'anthologie intitulée *Thurber (The Thurber Carnival, 1945)* aux Éditions Julliard dans la collection « Humour secret », en 1964 ; rééd. 10/18, no 1427, sous le titre *La Vie secrète de Walter Mitty*. Par ailleurs, la nouvelle a servi de trame à un film de Norman Z. McLeod, avec Danny Kaye dans le rôle-titre (*The Secret Life of Walter Mitty, La Vie secrète de Walter Mitty, 1947*).
89. Lors du festival de Woodstock, le leader du groupe Country Joe and the Fish demanda au public d'épeler avec lui le mot « fuck » pour manifester son opposition à la guerre du Viêtnam.

90. *Julia* (1977). Réalisateur : Fred Zinneman.
91. *The Turning Point* (1977). Réalisateur : Herbert Ross.
92. *Roller Boogie* (1979). Réalisateur : Mark L. Lester. Inédit en France.
93. Film non identifié.
94. *American Graffiti* (1973). Réalisateur : George Lucas.
95. *High School Confidential* (1958). Réalisateur : Jack Arnold.
96. Formule allemande peu traduisible que l'on pourrait rendre par « tempête et élan » ou « tempête et assaut ». Le *Sturm und Drang* désigne un mouvement littéraire, annonciateur du romantisme, qui exerça une grande influence sur la littérature allemande entre 1770 et 1790. Cette école, qui emprunta son nom au titre d'une tragédie de Klinger, constitua une réaction contre le rationalisme (*Aufklärung*) ; elle proclamait la supériorité du sentiment sur la raison. Ses principaux représentants furent Lenz, Schiller et Goethe dans leur jeunesse.
97. Traduction de Henri Robillot, Éditions Albin Michel.
98. *Die, Monster, Die !* (1965). Réalisateur : Daniel Halter.
99. *When a Stranger Calls* (1979). Réalisateur : Fred Walton.
100. « De 1934 à 1939, une série de crimes semèrent l'épouvante parmi la population de Kingsbury, l'un des quartiers les plus sordides de Cleveland (Ohio). [...] La police chiffrà à une trentaine le nombre des victimes, mais treize corps seulement furent identifiés. [...] L'enquête aboutit finalement à l'arrestation d'un immigrant slave nommé Franck Dolezal. Après avoir avoué un des meurtres, il se pendit dans sa cellule. Il est aujourd'hui à peu près évident que Franck Dolezal n'était pas le Boucher de Cleveland. » (René Réouven, *Le Dictionnaire des assassins* ; Denoël, 1974). L'identité du Boucher de Cleveland, tout comme celle de Jack l'Éventreur, reste, à ce jour, inconnue.
101. *Bad* (1977). Réalisateur : Jed Johnson. Titre français : *Andy Warhol's Bad*.
102. Poète et romancier américain (1911-1972). Kenneth Patchen est

l'auteur d'une quinzaine de recueils de poèmes très populaires en leur temps où se mêlent surréalisme, humour, pacifisme et tendance mystique. Plusieurs de ses romans ont été traduits en français dont *Mémoires d'un pornographe* (*The Memoirs of a Shy Pornographer*, 1945 ; Flammarion, 1979).

103. *Friday the 13th* (1980). Réalisateur : Sean Cunningham.

104. *Last House on the Left* (1972). Réalisateur : Wes Craven.

105. *Manhattan* (1979). Réalisateur : Woody Allen.

106. *Breaking Away* (1979). Réalisateur : Peter Yates.

107. *Coma* (1978). Réalisateur : Michael Crichton.

108. *Looking for Mr. Goodbar* (1977). Réalisateur : Richard Brooks.

109. *Night Watch* (1973). Réalisateur : Brian G. Hutton.

110. *M* (1931). Réalisateur : Fritz Lang.

111. Dramaturge américain d'origine anglaise (1918-2002). Spécialisé dans la pièce de suspense, il est également l'auteur du *Crime était presque parfait* (*Dial M for Murder*, 1952) que Hitchcock porta à l'écran en 1954, avec Grace Kelly et Ray Milland dans les rôles principaux.

112. En français dans le texte.

113. *The Tingler* (1959). Réalisateur : William Castle.

114. Réalisateur américain (1914-1977). Surnommé en son temps « le Hitchcock du pauvre », William Castle, s'il ne fut pas un grand cinéaste, fut pour le moins un extraordinaire bateleur. Homme de spectacle avant tout, doué d'un sens aigu de la publicité, il mit au point quelques *gimmicks* dont certains (outre ceux qu'évoque plus loin Stephen King) sont restés célèbres, comme ce chronomètre apparaissant à l'écran pendant une minute pour permettre aux spectateurs sensibles de quitter la salle (*Homicide, Homicidal*, 1961). De même, il eut l'idée de faire tressauter les fauteuils du cinéma au moment le plus crucial (*House on Haunted Hill/La Nuit de tous les mystères*, 1958, durant l'exclusivité américaine) ou de faire distribuer, avant la projection de *Treize Fantômes* (*Thirteen Ghosts*, 1960), des lunettes permettant de discerner les apparitions spectrales.

115. *House on Haunted Hill* (1958). Réalisateur : William Castle.

116. Le personnage de William Castle a inspiré à Joe Dante son film *Panique sur Florida Beach* (Matinee, 1993).

117. *Apocalypse Now* (1979). Réalisateur : Francis Ford Coppola.

118. Afin de laisser tout son poids à la démonstration de Stephen King, nous avons choisi, dans la liste qui suit, de laisser les titres américains de certains films sortis en France, mais sous des titres où n'apparaissent pas les mots « nuit » (*night*), « noir » (*black*) ou « ténèbres » (*darkness*).

119. *Night Must Fall*. Deux films ont été tirés de la pièce d'Emlyn Williams représentée pour la première fois en 1935 : 1) 1937. Réalisateur : Richard Thorpe. 2) 1964. Réalisateur : Karel Reisz. Titre français (dans les deux cas) : *La Force des ténèbres*.

120. *Night of the Lepus* : voir note 68, chap. 6.

121. *Dracula, Prince of Darkness* (1966). Réalisateur : Terence Fisher.

122. *The Black Pit of Dr. M.* : aucun renseignement sur ce film.

123. *The Black Sleep* (1956). Réalisateur : Reginald LeBorg. Inédit en France.

124. Titre original italien : *La maschera del demonio* (1961). Titre américain : *Black Sunday*. Titre français : *Le Masque du démon*. Réalisateur : Mario Bava.

125. *The Black Room* (1935). Titre français : *Baron Grégor*. Réalisateur : Roy William Neill.

126. *I tre volti della paura* (1964). Titre français : *Les Trois Visages de la peur*. Réalisateur : Mario Bava. Titre américain : *Black Sabbath*.

127. *Dark Eyes of London* (1939). Réalisateur : Walter Summers. Autre titre : *The Human Monster*. Inédit en France.

128. *The Dark* : aucun renseignement sur ce film.

129. Voir note 15, chap. 5.

130. *Night of Terror* (1933). Réalisateur : Ben Stoloff. Inédit en France.

131. *Night of the Demon*. Voir note 9, chap. 1.

132. *Nightwing* (1979). Titre français : *Morsures*. Réalisateur : Arthur

Hiller.

133. *Night of the Eagle* (1962). Réalisateur : Sidney Hayers. Autre titre : *Burn, Witch, Burn !* Inédit en France.

134. Écrivain américain né en 1943. Considéré comme le nouvelliste américain le plus brillant de sa génération dans le registre du fantastique et de l'horreur modernes. Outre quelques récits publiés dans la série *Territoires de l'inquiétude* d'Alain Dorémieux (Éditions Denoël, « Présence du Fantastique »), deux recueils de nouvelles ont été traduits en français : *Les Domaines de la nuit* (Nouvelles Éditions Opta, « Galaxie/bis ») et *Rêves de Sang* (Les Belles Lettres), ainsi qu'un roman, *Le Démon de l'ombre* (Denoël, « Présence du fantastique », no 62).

135. *The Giant Spider Invasion* (1975). Réalisateur : Bill Rebane.

136. *Squirm* (1976). Réalisateur : Jeff Lieberman.

137. *Suspiria* (1977). Réalisateur : Dario Argento. Titre original et titre français identiques.

138. *Maniac* (1980). Réalisateur : William Lustig. Titre français identique.

139. Voir note 21, chap. 3.

140. *The Wild Bunch* (1969). Réalisateur : Sam Peckinpah.

141. *Bring Me the Head of Alfredo Garcia* (1974). Réalisateur : Sam Peckinpah.

142. *Cross of Iron* (1977). Réalisateur : Sam Peckinpah.

Le point de vue négatif de Stephen King à l'encontre des deux derniers films cités de Peckinpah ne correspond nullement – si tant est qu'il reflète l'opinion des spectateurs américains – à celui des cinéphiles français dont certains tiennent *Apportez-moi la tête d'Alfredo Garcia* pour le chef-d'œuvre du réalisateur.

143. En français dans le texte.

144. *Attack of the Crab Monsters* (1957). Réalisateur : Roger Corman. Non distribué en France mais disponible en DVD sous le titre *L'attaque des crabes géants*.

145. *The Little Shop of Horrors* (1960). Réalisateur : Roger Corman.

146. Il s'agit en fait du quatrième film interprété par Nicholson, qui a débuté dans *Cry, Baby Killer*, une production Corman datant de 1958.
147. *The Terror* (1963). Réalisateur : Roger Corman. Non distribué en France mais disponible en DVD sous le titre original.
148. *The Masque of the Red Death* (1964). Réalisateur : Roger Corman.
149. Écrivain américain (1924-1999). Quasiment inconnu du public français, Ray Russel est considéré outre-Atlantique comme une figure-clé de la littérature fantastique, non seulement de par ses romans qui renouvellent la veine gothique mais aussi parce que, responsable du choix des textes de fiction lors du lancement de *Playboy*, il fit connaître à un large public des écrivains comme Richard Matheson et Charles Beaumont.
150. *The Crawling Ear* : textuellement, « l'oreille rampante ».
151. *The Crawling Eye* : textuellement, « l'œil rampant » (1958). Réalisateur : Quentin Lawrence.
152. *The Trip* (1967). Réalisateur : Roger Corman. Inédit en France.
153. *The Wild Angels* (1966). Réalisateur : Roger Corman.
154. *Vertigo* (1958). Réalisateur : Alfred Hitchcock.
155. *Sssnake* (1973). Réalisateur : Bernard L. Kowalski.
156. *Eye of the Cat* (1969). Réalisateur : David Lowell Rich.
157. *Willard* (1971). Réalisateur : Daniel Mann.
158. *Ben* (1972). Réalisateur : Phil Karlson.
159. *The Conqueror Worm* (1968). Réalisateur : Michael Reeves. Autre titre : *The Witchfinder General*.
160. *The Fury* (1978). Réalisateur : Brian De Palma.
161. Poète américain (1921-2017), lauréat du prix Pulitzer.

Du film d'horreur considéré comme malbouffe

1. Voir note 1, avant-propos de 1983. James Herbert est, avec Clive Barker et Ramsey Campbell, un des rénovateurs du fantastique anglais. Outre sa trilogie des *Rats*, on lui doit quelques jolies variations sur le thème du fantôme – *Le Survivant* (*The Survivor*, 1976 ; Pocket, no 9036) – et sur celui de la maison hantée – *Dis-moi qui tu hantes* (*Haunted*, 1988 ; Pocket, no 9083), un des rares romans du genre capable de rivaliser avec *La Maison hantée* de Shirley Jackson, *La Maison des damnés* de Richard Matheson et *Shining* de Stephen King. Parmi ses derniers romans, citons *Le Secret de Crickley Hall* (*The Secret of Crickley Hall*, 2006) et *Ash* (2012).

2. *The Comeback* (1978). Réalisateur : Peter Walker. La présence au générique de Jack Jones, chanteur de charme anglais, paraît quelque peu incongrue, comme le souligne Stephen King.

3. *The Brain from Planet Arous* (1958). Réalisateur : Nathan Juran.

4. *Robot Monster* (1953). Réalisateur : Phil Tucker. Inédit en France.

5. *Dance Hall Racket* (1953). Réalisateur : Phil Tucker. Inédit en France.

6. Chansonnier et polémiste américain dont Bob Fosse retraça la biographie dans son film *Lenny* (1974), avec Dustin Hoffman et Valerie Perrine dans les rôles principaux.

7. *The Blob* (1958). Réalisateur : Irvin S. Yeaworth Jr.

8. *Invasion of the Saucer Men* (1957). Réalisateur : Edward L. Cahn. Inédit en France.

9. *Battlestar Galactica*. Série télévisée américaine de science-fiction de 34 fois 50 minutes dont la diffusion débuta en septembre 1978 sur ABC. En partie inspirée par *La Guerre des étoiles*, cette série, dont l'action se déroule à une époque indéterminée, relate les efforts d'une confédération humaine pour faire régner l'ordre et la paix dans une galaxie située à des années-lumière de la Terre.

10. *Sorcerer* (1980). Réalisateur : William Friedkin. Remake américain du *Salair de la peur* d'Henri-Georges Clouzot (1953).

11. *Salem's Lot* (1979), adaptation de *Salem* de Stephen King (*Salem's Lot*, 1975 ; Le Livre de Poche, no 31272). Réalisateur : Tobe Hooper. Il existe deux versions : la première initialement diffusée à la télévision (200 mn, ramenée ultérieurement à 150 mn), la seconde, sortie dans

les salles européennes (112 mn, plus violente).

12. *Kaiju Daisenso*, film d'Ishirô Honda sorti en 1965.

13. *Godzilla vs. the Smog Monster* (1972). Réalisateur : Yoshimitsu Banno. Titre original : *Gojira Tai Hedora*. Inédit en France.

14. *Earth vs. The Flying Saucers* (1956). Réalisateur : Fred F. Sears

15. *It Came from Outer Space* (1953). Réalisateur : Jack Arnold.

16. *The Black Scorpion* (1957). Réalisateur : Edward Ludwig.

17. *Godzilla* (1954). Réalisateur : Ishirô Honda.

18. *Mighty Joe Young* (1949). Réalisateur : Ernest Schoedsack. Titre français : *Monsieur Joe*. Après le phénoménal succès de *King Kong* (1933), Ernest Schoedsack tourna deux autres films mettant en scène des gorilles : *Le Fils de King Kong* (*Son of Kong*, 1933) et *Monsieur Joe*.

19. *20 Million Miles to Earth* (1957). Réalisateur : Nathan Juran.

20. *The Deadly Mantis* (1957). Réalisateur : Nathan Juran.

21. Voir note 135, chap. 6.

22. Avocat général créé par l'auteur de romans policiers Erle Stanley Gardner, Perry Mason est le héros d'une série télévisée qui débuta en 1957 sur CBS ; cette série comporte 150 épisodes de 50 minutes (noir et blanc) et 26 épisodes de 90 minutes (couleur). À la tête de son bureau de Los Angeles, Perry Mason (incarné pendant les dix premières années de la série par Raymond Burr) vient à bout des cas les plus compliqués.

23. *Caltiki, the Immortal Monster* (1959). Réalisateur : Riccardo Freda. Titre original : *Caltiki, il mostro immortale*.

24. *The Manster* (1959). Réalisation : George P. Breakston et Kenneth G. Crane. Inédit en France.

25. *Teenage Monster* (1958). Réalisateur : Jacques R. Marquette. Inédit en France.

26. *Attack of the Fifty-Foot Woman* (1959). Réalisateur : Nathan Juran.

27. *The Amazing Colossal Man* (1957). Réalisateur : Bert I. Gordon.

28. *Ruby* (1977). Réalisateur : Curtis Harrington.
29. *Children of Cain*. Aucun renseignement sur ce film.
30. *Billy the Kid vs. Dracula* (1966). Réalisateur : William Beaudine. Inédit en France.
31. *The Swarm* (1978). Réalisateur : Irwin Allen.
32. *The Blob* (1958). Réalisateur : Irvin S. Yeaworth Jr.
33. *Rebel Without a Cause* (1955). Réalisateur : Nicholas Ray.
34. Sorte de gelée proliférante qui avale tout sur son passage.
35. *Beware ! The Blob* (1972). Réalisateur : Larry Hagman. À noter le remake de *The Blob* de Chuck Russell 1988 (titre français : *Le Blob*).
36. En français dans le texte.
37. Voir note 8 de ce chapitre.
38. Allusion aux adaptations réalisées par Roger Corman (voir note 18, chap. 6.).
39. *Invasion of the Star Creatures* (1962). Réalisateur : Bruno VeSota. Inédit en France.
40. *I Married a Monster From Outer Space* (1958). Réalisateur : Gene Fowler Jr.
41. *Journey to the Center of the Earth* (1959). Réalisateur : Henry Lewin.
42. Outre James Mason qui en était la vedette, *Voyage au centre de la Terre* de Henry Lewin (une des adaptations les plus convaincantes – bien qu’infidèle – de l’univers de Jules Verne) comptait également Pat Boone dans sa distribution. Ce chanteur de Nashville, peu connu en France, fut cependant, entre 1957 et 1962, le rival de Presley. Face au sulfureux Elvis, il endossa le rôle du « Monsieur Propre » du rock’n’roll. D’où l’ironie de Stephen King à l’encontre de « l’hilarant » Pat Boone.
43. Acteur et écrivain américain (1926-1991). Avant de s’adonner à la littérature fantastique et de suspense, Thomas Tryon mena une carrière de comédien tant à la télévision qu’au cinéma où sa prestation dans *Le Cardinal* d’Otto Preminger lui valut plusieurs récompenses.

Parmi ses romans les plus connus, citons *Le Visage de l'autre* (*The Other*, 1971 ; Pocket, no 9065), porté à l'écran par Robert Mulligan en 1972, et *La Fête du maïs* (*Harvest Home*, 1973 ; Gaïa).

44. *Rabid* (1977). Réalisateur : David Cronenberg.

45. *Behind the Green Door*. Film pornographique réalisé par Artie Mitchell et Jim Mitchell en 1972.

46. *Rituals* (1978). Réalisateur : Peter Carter. Inédit en France.

47. Voir note 23, chap. 2. *Tu as beaucoup changé, Alison* (*If You Could See Me Now*, 1977) a été publié au Livre de Poche, no 27069.

48. *Assault on Precinct 13*, 1976. Réalisateur : John Carpenter. Ce film est un *remake*, fort réussi d'ailleurs, de *Rio Bravo* de Howard Hawks.

49. *Dark Star* (1974). Réalisateur : John Carpenter. Titre français identique.

50. *Terrore nello spazio* (1965). Réalisateur Mario Bava. Titre américain : *Planet of the Vampires*.

51. *The Monster from Green Hell* (1957). Réalisateur : Kenneth Crane.

52. *Tourist Trap* (1979). Réalisateur : David Schmoeller.

53. *Magic* (1978). Réalisateur : Richard Attenborough. Titre français identique. Ce film est tiré du roman de l'écrivain et scénariste américain William Goldman (né en 1931), à qui l'on doit entre autres les scénarios de *Butch Cassidy et le Kid*, des *Hommes du président* et de *Marathon Man*. *Magic* (*Magic*, 1976, a été publié en français chez Albin Michel en 1977).

54. « *The Adventure of the Blue Carbuncle* », nouvelle de Conan Doyle, publiée en 1892 et recueillie dans *Les Aventures de Sherlock Holmes*.

55. En français dans le texte.

56. *Plan Nine from Outer Space* (1959). Réalisateur : Edward D. Wood Jr. Titre français identique.

57. Depuis que son film *Plan Nine from Outer Space* a été sacré « plus mauvais film de tous les temps », Edward D. Wood Jr. (1922-1978) est devenu, après sa mort, un auteur culte aux États-Unis. « Les amateurs pervers » qui ont eu l'occasion de voir ce « contre-chef-d'œuvre » du cinéma décrivent avec délices ses soucoupes volantes en carton qui

font le tour des planètes suspendues par des fils apparents.
En 1994, Tim Burton a consacré un film (*Ed Wood*) à ce maître du grotesque involontaire, avec Johnny Depp dans le rôle-titre et Martin Landau dans le rôle de Bela Lugosi.

58. Bela Lugosi est en fait décédé deux jours après le début du tournage de *Plan Nine from Outer Space* (sorti en 1959), ce qui explique qu'il ait été remplacé par une doublure.

59. *Myra Breckinridge* (1970). Réalisateur : Michael Sarn.

60. *Valley of the Dolls* (1967). Réalisateur : Mark Robson.

61. *The Adventurers* (1970). Réalisateur : Lewis Gilbert.

62. *Bloodline* (1979). Réalisateur : Terence Young.

63. *Family Plot* (1976). Réalisateur : Alfred Hitchcock.

64. *Cleopatra* (1963). Réalisateur : Joseph L. Mankiewicz.

65. *Westworld* (1973). Réalisateur : Michael Crichton.

66. *The Magnificent Seven* (1960). Réalisateur : John Sturges.

67. *A Place in the Sun* (1951). Réalisateur : George Stevens.

68. *Breaking Away* (1979). Réalisateur : Peter Yates.

69. *The Godfather* (1972). Réalisateur : Francis Ford Coppola.

70. *Nightwing* (1979). Réalisateur : Arthur Hiller.

71. *Capricorn One* (1978). Réalisateur : Peter Hyams. Titre français identique.

72. *Players* (1979). Réalisateur : Anthony Harvey.

73. *The Cassandra Crossing* (1977). Réalisateur : George Pan Cosmatos.

74. 1953. Réalisateur : Phil Tucker. Inédit en France.

75. Voir note 25 de ce chapitre.

76. *Heaven's Gate* (1980). Réalisateur : Michael Cimino.

77. Voir note 57.

78. *The Flesh Eaters* (1964). Réalisateur : Jack Curtis.
79. Voir note 39 de ce chapitre.
80. *Don't Look in the Basement* (1973). Réalisateur : S. F. Brownrigg. Inédit en France.
81. *Lycanthropus* (1961). Réalisateur : Paolo Heusch. Titre américain : *Werewolf in a Girl's Dormitory*.
82. *The Rocky Horror Picture Show* (1975). Réalisateur : Jim Sharman. Titre français identique.
83. *Sisters* (1973). Réalisateur : Brian De Palma.
84. *Exorcist II : The Heretic*. Réalisateur : John Boorman.

8. Le téton de verre ou Ce monstre qui vous était offert par Gainesburgers

1. Voir note 27, chap. 5.

Les ouvrages de Harlan Ellison sur la télévision auxquels Stephen King fait référence dans ce chapitre sont *The Glass Teat* (1970) et *The Other Glass Teat* (1975).

2. *Alias Smith and Jones*, série américaine de 48 épisodes de 50 minutes et 2 épisodes de 90 minutes diffusée sur ABC à partir de janvier 1971. Créée par Glen A. Larson, cette série, dont l'action se situe dans le Kansas à la fin du XIX^e siècle, met en scène deux mauvais garçons repentis. Désormais au service du gouvernement, ils font respecter l'ordre et la loi ; ils sont néanmoins surveillés par un ami shérif qu'ils entraînent dans d'incroyables péripéties.

3. *Strange Wine*. Le recueil *Hitler peignait des roses* a été publié en 1978 par Les Hunanoïdes associés.

4. Jeu télévisé adapté à la télévision française sous le titre *Une famille en or*.

5. *Hawaii Five-O*, série américaine créée par Leonard Freeman et totalisant 280 épisodes, dont 275 de 50 minutes, diffusés sur CBS de septembre 1968 à avril 1980. Le succès de cette série policière (la plus longue de l'histoire de la télévision américaine, loin devant *Mannix* et *Kojak*) repose sur trois points forts : les paysages exotiques d'Hawaii, des intrigues policières solides à l'action mouvementée, et surtout l'interprète principal Jack Lord, qui incarne l'imperturbable Steve McGarrett, détective du gouvernement.

6. Personnages de la série *Hawaii, police d'État*. Ces trois détectives étaient incarnés par Jack Lord (Steve McGarrett), James Mac Arthur (Danny Williams) et Kam Fong (Chin Ho Kelly).

7. Voir note bas de page 58, chap. 6. La nouvelle *Pauvre Surhomme* (Harrison Bergeron) a été publiée dans *Histoires de demain* (« Grande Anthologie de la science-fiction », Le Livre de Poche, no 3711).

8. *The Young Lawyers*, série américaine diffusée de septembre 1970 à mai 1971 sur ABC, a pour héros deux étudiants en droit. Les futurs avocats offrent une assistance juridique aux indigents et se trouvent ainsi confrontés à des affaires de meurtre, de drogue et de racket.

9. Voir note 23, chap. 6.

10. *Police Story*, série américaine de 94 fois 50 minutes, créée par Stanley Kallis et Joseph Wambaugh ; première diffusion sur NBC en octobre 1976. Il s'agit d'une série d'histoires indépendantes tirées des archives de la police.

11. John Carpenter, metteur en scène américain né en 1947. Spécialiste de la science-fiction et du fantastique horrifique, on lui doit quelques œuvres marquantes, dont *Halloween – La Nuit des masques* (*Halloween*, 1978), *Fog (The Fog)*, 1980), *The Thing* (1982), *Christine* (adaptation du roman de Stephen King, 1983) et le jubilatoire *Jack Burton dans les griffes du mandarin* (*Big Trouble in Little China*, 1986). *Meurtre au 43^e étage* (*Someone's Watching Me !*) a été diffusé par France 3 en avril 1995.

12. *Thriller*, série anthologique américaine de 67 épisodes faisant alterner des histoires policières et des histoires fantastiques. Diffusée sur NBC de 1960 à 1962 et présentée par Boris Karloff, elle bénéficia de scénarios écrits par les meilleurs spécialistes du genre, tels Robert Bloch, Richard Matheson ou Cornell Woolrich. Malgré ces atouts, *Thriller* ne rencontra qu'un succès mitigé auprès d'un public que déconcertait le mélange des genres.

13. Voir note 36, chap. 5.

14. Voir note 37, chap. 5.

15. *Cain's Hundred*, série télévisée américaine diffusée de septembre 1961 à septembre 1962 sur NBC. Créée et produite par Paul Monash, cette série s'articule autour d'un riche avocat de syndicat, Nick Cain (interprété par Mark Richman), qui consacre toute son énergie à lutter contre le crime. Nick Cain choisit pour cibles les cent plus dangereux criminels de la pègre, d'où le titre de la série.

16. *Alfred Hitchcock Presents*, anthologie policière et fantastique de 268 épisodes en noir et blanc (sept saisons) de 26 minutes diffusés du 2 octobre 1955 au 26 juin 1962. Prolongée par *The Alfred Hitchcock Hour* (diffusée en France sous le titre *Suspicion*), anthologie policière de 93 épisodes noir et blanc de 50 minutes (trois saisons) diffusés du

20 septembre 1962 au 10 mai 1965, puis par une anthologie, *Alfred Hitchcock Presents*, en 80 épisodes couleur de 26 minutes (trois saisons) diffusés de 1985 à 1989. « *Alfred Hitchcock présente* – et sa suite – est à la fois l’une des toutes premières grandes séries policières (et, pour quelques épisodes, fantastiques) de la télévision américaine et une manifestation très réussie d’humour britannique. » (Jacques Baudou, in : *Les Grandes Séries américaines*, Huitième Art, 1994.)

17. Voir note 28, chap. 2.

18. *Starring Boris Karloff*, série télévisée américaine diffusée sur ABC. Cette série, créée par Alex Segal, connut une existence particulièrement brève puisqu’elle débuta le 22 septembre 1949 pour s’achever le 15 décembre de la même année. Conçue sous la forme d’une anthologie de mystères, elle était présentée par Boris Karloff, lequel figura également en tant qu’acteur au générique de plusieurs épisodes.

19. De son vrai nom Cornell Woolrich, William Irish (États-Unis, 1903-1968) est un des grands auteurs de suspense de la littérature policière. Considéré comme l’« Edgar Poe du xx^e siècle », il partage avec son maître le goût de la terreur et un certain attrait pour la morbidité. Ses œuvres – quelques centaines de nouvelles et une vingtaine de romans – ont fait l’objet de nombreuses adaptations cinématographiques. Parmi celles-ci, citons *Fenêtre sur cour* (*Rear Window*, 1954) d’Alfred Hitchcock, *La mariée était en noir* (1967) et *La Sirène du Mississippi* (1969) de François Truffaut.

Quant à la nouvelle qui a inspiré l’épisode de *Thriller*, il s’agit de *Men Must Die*. Cette nouvelle, publiée pour la première fois dans la revue *Black Mask* en 1939, a été traduite en français sous le titre *En haut des marches* et recueillie dans *New York Blues* (Le Livre de Poche, n° 4936). L’épisode de *Thriller* intitulé *Guillotine* a été réalisé par Ida Lupino et diffusé sur NBC le 25 septembre 1961.

20. L’action du roman de Charles Dickens, *A Tale of Two Cities* (1859), se déroule pendant la Révolution française.

21. Voir note 11, chap. 7.

22. Voir note 29, chap. 2.

23. *Frankenstein 1970* : film de Howard W. Koch (1958). Titre français : *Frankenstein 1970*, puis par la suite : *Frankenstein contre l’homme invisible*.

24. Voir note 28, chap. 2.

25. Voir note 38, chap. 2.

26. *The Hungry House* (1951). Cette nouvelle a été publiée en français dans *Un brin de belladone : Robert Bloch*, anthologie composée par Jacques Chambon aux Éditions Casterman, dans la collection « Autres temps, autres mondes » (1983).

27. Créateur de Conan le barbare, Robert E. Howard (1906-1936) (voir note 5, chap. 4) est l'auteur d'une œuvre abondante axée sur l'heroic fantasy. La nouvelle « *Les Pigeons de l'enfer* » (« *Pigeons From Hell* ») a été publiée dans le recueil *Les Ombres de Canaan* chez Bragelonne.

28. Nouvelle inédite en français, publiée dans la revue *Weird Tales* en 1947.

29. *Night Shift* (1978), Le Livre de Poche.

30. Voir note 56, chap. 3.

31. Voir note 50, chap. 2.

32. *I Love Lucy*, suivi de *Here's Lucy*, série de 325 fois 25 minutes, fut la première *sitcom* de l'histoire de la télévision américaine ; première diffusion : août 1951. Cette série créée par Jess Oppenheimer et Cleo Smith développe sur le mode de la comédie les aventures familiales et professionnelles de Lucille Ball et de son mari Desi Arnaz, chef d'orchestre de son état.

33. *Un piano à la maison* (*A Piano in the House*, février 1962), épisode réalisé par David Greene sur un scénario de Earl Hamner.

34. *Un matin noir* (*I Am the Night – Color Me Black*, mars 1964), épisode réalisé par Abner Biberman sur un scénario de Rod Serling.

35. *La Nuit de Noël* (*Night of the Meek*, décembre 1960), épisode réalisé par Jack Smight sur un scénario de Rod Serling.

36. *Arrêt à Willoughby* (*A Stop at Willoughby*, mai 1960), épisode réalisé par Robert Parrish sur un scénario de Rod Serling.

37. Leslie Stevens, un des créateurs d'*Au-delà du réel*. Auteur dramatique, il écrivit des scénarios à partir de 1955 pour la télévision, mais également pour le cinéma, dont celui du célèbre western d'Arthur Penn, *Le Gaucher* (*The Left-Handed Gun*, 1958) ; il créa par

ailleurs en 1959 sa propre maison de production, Daystar.

38. Joseph Stefano, un des créateurs d'*Au-delà du réel*. Auteur de chansons à succès, il rencontra Leslie Stevens alors que celui-ci commençait à percer à Broadway. Devenu à son tour scénariste, il collabora à de nombreux films, dont *Psychose* d'Alfred Hitchcock.

39. Voir note 156, chap. 6.

40. Épisode inédit en France. Sur 49 épisodes que comportait la série *Au-delà du réel*, seuls 19 ont été diffusés à la télévision française.

41. *Le Sixième Doigt (The Sixth Finger)*, épisode diffusé lors de la première saison (1963-1964).

42. Écrivain américain (1913-2002), auteur de plusieurs romans à partir de 1952, mais aussi de quantité de scénarios pour des séries comme *Les Envahisseurs* et *Star Trek*. *L'Invention du professeur Costigan (Costigan's Needle, 1953 ; Gallimard, « Folio Junior »)* est un des traitements les plus ingénieux du thème des univers parallèles.

43. *Please Stand* ou *The Galaxy Being*, avec Cliff Robertson, premier épisode de la série (saison 1963-1964).

44. *Le Monstre magnétique*, film de Curt Siodmak (1953). Titre original : *The Magnetic Monster*.

45. Premier épisode de la deuxième saison (1964-1965). Inédit en France.

46. *Demon With a Glass Hand*, avec Robert Culp, épisode de la deuxième saison (1964-1965).

47. Né aux États-Unis en 1934, Robert Towne est l'auteur de nombreux scénarios, dont ceux de *Chinatown* (1974) de Roman Polanski, *Yakuza* (1975) de Sidney Pollack et *Mission impossible 2* de John Woo.

48. *Kolchak : The Night Stalker*, série américaine de 20 épisodes de 50 minutes diffusés sur ABC à partir de septembre 1974. Créée par Richard Matheson d'après un roman de Jeff Rice, cette série met en scène un reporter de l'agence INC, Carl Kolchak (interprété par Darren McGavin), qui enquête à Chicago sur des histoires relevant du surnaturel et de l'horreur.

49. Réalisé par John Llewellyn Moxey sur un scénario de Richard

Matheson d'après un roman de Jeff Rice, *The Night Stalker* obtint l'Edgar du meilleur scénario policier TV. Il fut un des grands succès de la chaîne ABC et donna naissance à une suite : *The Night Strangler* (1973), d'après un scénario du même Matheson, et à un feuilleton : *Kolchak : The Night Stalker*.

À la différence de la série *Kolchak : The Night Stalker*, diffusée en 1989 sur Canal + sous le titre *Dossiers brûlants*, les téléfilms *The Night Stalker* et *The Night Strangler* (qu'évoque un peu plus loin Stephen King) sont inédits en France.

50. Comme le rappelle Stephen King, *The Night Stalker* est au départ une histoire originale écrite pour la télévision en 1972. Publié après le téléfilm, en 1973, ce roman mélange les genres gothique et policier (un vampire traqué par le journaliste Carl Kolchak assassine des *showgirls* de Las Vegas). Ce roman a été publié en français dans la collection « Super Noire » (no 17) sous le titre *Nuit de terreur* (Gallimard, 1976).

51. *Dark Shadows*, sitcom américaine diffusée sur ABC de juin 1966 à avril 1971. Par le ton et les thèmes abordés, ce soap opera tranchait résolument avec les feuilletons habituellement programmés l'après-midi. On y voyait en effet des vampires, des loups-garous ou des maisons hantées. Créée par Dan Curtis et produite par Robert Costello, *Dark Shadows* rencontra un vif succès auprès du public adolescent, ce qui entraîna par la suite le tournage d'un téléfilm en 1990 et l'élaboration de nouveaux épisodes lors de la saison 1990-1991. En 2012, Tim Burton a réalisé un long métrage inspiré de la série.

52. Écrivain américain (1928-2005). Robert Sheckley fit ses débuts littéraires en 1952 et devint rapidement, grâce à une série de nouvelles incisives ou hilarantes, l'un des auteurs vedettes de la revue *Galaxy*. Souvent comparé à Fredric Brown et à Kurt Vonnegut, il est un des tenants les plus représentatifs de la science-fiction d'humour. Harlan Ellison résume la manière de Sheckley en une formule particulièrement heureuse : « Si les Marx Brothers avaient écrit au lieu de jouer, ils se seraient appelés Robert Sheckley. » Parmi ses nombreux recueils de nouvelles – car, plus que dans le roman, c'est dans le texte bref que transparaît le meilleur de sa verve –, citons *Pèlerinage à la Terre* (*Pilgrimage to Earth*, 1958 ; Denoël, collection « Présence du Futur », no 43) et *Le Robot qui me ressemblait* (*The Robot Who Looked Like Me*, 1979 ; J'ai lu, no 2193).

53. *The Lone Ranger*, série américaine de 221 épisodes de 30 minutes diffusée sur ABC de septembre 1949 à septembre 1957. Avant de devenir un des westerns les plus populaires de la télévision

américaine, *The Lone Ranger* fut d'abord un feuilleton radiophonique créé par G. W. Trendel en 1933. Le héros de la série est un ranger du Texas incarné par Clayton Moore. Seul survivant d'un guet-apens tendu par un gang, il est soigné par l'Indien Tonto (Jay Silver Heels), qui devient son compagnon fidèle. Recouvrant la santé, il change d'identité et se métamorphose en un justicier masqué dont les méthodes sont restées célèbres : utilisant des balles d'argent, il ne tire sur ses adversaires que pour les blesser. En 2013, Gore Verbinski a redonné vie au personnage dans *Lone Ranger, naissance d'un héros (Lone Ranger)*.

54. *The Love Boat*, série américaine de 227 fois 50 minutes, 1 fois 70 minutes, 6 fois 75 minutes et 6 fois 90 minutes. « Des croisières de luxe où derrière chacun des passagers se cache une célébrité de la chanson, du petit (ou du grand) écran. » (Jean-Jacques Jelot-Blanc, *Télé Feuilletons*, Éditions Ramsay, collection « Ramsay Cinéma », 1993.)

55. Voir note 35, chap. 2.

56. Reginald Rose (États-Unis, 1920-2002). Fort d'une expérience de publicitaire, de dramaturge et de scénariste pour la Warner, il débute à la télévision en 1951 en rédigeant pour CBS un scénario de la série *Out There*. À partir de cette date, il partage l'essentiel de ses activités entre la télévision et le cinéma. C'est ainsi qu'il écrit en 1957 *The Defender* pour Studio One (téléfilm qui sera à l'origine, quelques années plus tard, de *The Defenders*, série diffusée sur CBS de 1961 à 1965) et crée la série *The Zoo Gang* pour NBC en 1975. En tant que scénariste de cinéma, on lui doit entre autres films – outre le très célèbre *Douze Hommes en colère* de Sidney Lumet (qu'il adapta également pour le théâtre) – le scénario de *L'Homme de l'Ouest (Man of the West)*, 1958) d'Anthony Mann.

57. Voir note 12, chap. 5.

58. « *Prey* » (1969), texte recueilli dans *Nouvelles, 1959-2003*, tome 3 (J'ai lu), dernier volume de l'intégrale des nouvelles de Richard Matheson.

59. Lew Archer, détective privé californien créé par John Ross Macdonald (1915-1983) en 1949. Ce personnage s'inscrit dans la lignée du Philip Marlowe de Raymond Chandler.

60. C'est sous l'identité du timide Clark Kent que se dissimule Superman, le justicier extraterrestre venu de la planète Krypton.

Imaginées par le scénariste Jerry Siegel et le dessinateur Joe Shuster, les aventures de Superman firent leur apparition aux États-Unis en 1938.

61. *Mork and Mindy*, sitcom diffusée sur ABC de 1978 à 1982. Cette série mettant en scène Mork, un extraterrestre plein d'esprit (interprété par Robin Williams, dont ce fut le premier grand rôle), fut diffusée sur ABC de 1978 à 1982. Créée par Garry Marshall (le réalisateur de *Pretty Woman*), *Mork and Mindy* devint le plus grand succès de la saison 1978-1979. Débarquant de la planète Ork, Mork rencontre une jeune femme, Mindy (Pam Dowler) ; il la persuade de l'accueillir dans son appartement afin d'étudier la civilisation terrienne. En 1981, l'idylle de Mork et de Mindy se concrétise par un mariage...

62. Richard Kiel interpréta pour la première fois le rôle de Jaws en 1977 dans *L'Espion qui m'aimait* (*The Spy Who Loved Me*) de Lewis Gilbert.

63. Les titres originaux des épisodes de *Dossiers brûlants* cités par Stephen King sont les suivants :

The Spanish Moss Murders (*Croque-Mitaine*).

The Sentry (*La Sentinelle*), 20^e épisode de la série. Première diffusion sur ABC : mars 1975.

The Legacy of Terror (*La Terreur en héritage*), 17^e épisode de la série. Première diffusion sur ABC : février 1975.

The Trevi Collection (*La Collection*), 14^e épisode de la série. Première diffusion sur ABC : janvier 1975.

Chopper (*À toute vitesse*), 15^e épisode de la série. Première diffusion sur ABC : janvier 1975.

Ces épisodes ont été diffusés en France sur Canal + en 1989.

64. *Touchez pas à la schnouff*, film de Louis Gasnier (1936). Titre original : *Reefer Madness* ; autres titres : *The Burning Question*, *Tell Your Children*. Ce film a eu l'honneur d'être diffusé sur Arte le 6 juin 1995...

65. *Voyage to the Bottom of the Sea*, série américaine de science-fiction de 110 épisodes de 50 minutes, dont 79 en couleur, diffusée sur ABC à partir du 14 septembre 1964. Développée par Irwin Allen à partir de son film *Le Sous-Marin de l'apocalypse* (*Voyage to the Bottom of the Sea*, 1961), elle narre les aventures de l'amiral Harriman Nelson (Richard Basehart, reprenant le rôle créé par Walter Pidgeon), commandant le sous-marin atomique *Seaview*.

66. Irwin Allen, producteur, réalisateur et écrivain américain

(1916-1991). Homme de radio et de télévision, il crée une société de production cinématographique, Windsor Productions, et connaît le succès en tant que producteur en se spécialisant dans le film catastrophe : *L'Aventure du Poséidon* (*The Poseidon Adventure*, 1972) et *La Tour infernale* (*The Towering Inferno*, 1974), qu'il coréalise avec John Guillermin.

67. Seabury Quinn (États-Unis, 1889-1969). Diplômé en droit, il devint après la guerre rédacteur en chef d'un groupe de journaux commerciaux à New York. Parallèlement à ses occupations professionnelles, il collabora à partir de 1923 à la revue *Weird Tales*, dont il devint un des auteurs vedettes, y publiant pas moins de 145 nouvelles et articles, dont 93 aventures de Jules de Grandin, détective de l'occulte et pourfendeur du surnaturel. Quelques-uns des exploits de ce détective hors normes, d'origine française (ses jurons comme : « Par la barbe d'un bouc vert ! » sont restés célèbres) ont été publiés en France dans *Les Archives de Jules de Grandin* (Librairie des Champs-Élysées, collection « Le Masque fantastique », no 20, 1979) et dans *Les Meilleurs Récits de Weird Tales* (anthologie en trois tomes composée par Jacques Sadoul, J'ai lu, no 579, 1975 ; no 580, 1975 ; no 923, 1979), et *Jules Grandin, le Sherlock Holmes du surnaturel*, Fleuve Noir, 1996.

68. Le show américain *That's Incredible* a été jadis adapté pour la télévision française par Jacques Martin sous le titre *Incroyable mais vrai*.

69. Sur les trois « télépièces » de Serling citées par King, deux ont fait l'objet de *remakes* au cinéma : il s'agit de *Patterns*, film de Fielder Cook (1956, inédit en France) et de *Requiem for a Heavyweight*, film de Ralph Nelson (1962), dont le titre français est *Requiem pour un champion*.

70. Paddy Chayefsky (États-Unis, 1923-1981). « Son nom est l'un des plus importants de la production dramatique pour la télévision et ses principales "télépièces" ayant été adaptées au cinéma, il est impossible de parler du cinéma des années 1950 sans prendre Paddy Chayefsky en considération. » (Jean-Pierre Coursodon et Bertrand Tavernier, *50 Ans de cinéma américain*, Nathan, 1991.) Parmi les films auxquels il a collaboré, citons *La Nuit des maris* de Delbert Mann (*The Bachelor Party*, 1957), *Les Jeux de l'amour et de la guerre* d'Arthur Hiller (*The Americanization of Emily*, 1964), *L'Hôpital* et *Network*, ces trois derniers films constituant « une sorte de trilogie sur l'état d'esprit des Américains confrontés à la guerre, à la maladie et à la télévision » (*50 Ans de cinéma américain*, op. cit.).

71. Plusieurs « télépièces » écrites par Chayefsky et Rose ont été adaptées au cinéma ; c'est le cas de *Marty* (titre français identique), réalisé par Delbert Mann en 1955, et de *Twelve Angry Men* (*Douze Hommes en colère*), réalisé par Sidney Lumet en 1957.
72. Né à New York en 1924, Rod Serling est mort en 1975 des suites d'une opération à cœur ouvert.
73. *Le Hold-up du siècle*, film de Jack Donohue (1966) ; titre original : *Assault on a Queen*.
74. *La Planète des singes*, film de Franklin Shaffner (1968) ; titre original : *Planet of the Apes*.
75. *Sept Jours en mai*, film de John Frankenheimer (1964) ; titre original : *Seven Days in May*.
76. *L'Hôpital*, film d'Arthur Hiller (1971) ; titre original : *The Hospital*.
77. *Network*, film de Sidney Lumet (1976) ; titre original identique.
78. Comme tous les épisodes de la quatrième saison (1963) dont la durée était de 50 minutes, *He's Alive* est inédit à la télévision française mais disponible en DVD en VOST. Cet épisode écrit par Rod Serling et réalisé par Stuart Rosenberg fut diffusé sur CBS en janvier 1963.
79. *The Monsters Are Due on Maple Street*, épisode de la première saison écrit par Rod Serling et réalisé par Ron Winston. Première diffusion sur CBS : mars 1960.
80. *The Shelter*, épisode de la deuxième saison écrit par Rod Serling et réalisé par Lamont Johnson. Première diffusion sur CBS : septembre 1961.
81. *Time Enough At Last*, épisode de la première saison, écrit par Rod Serling, réalisé par John Brahm. Première diffusion sur CBS : novembre 1959.
82. *The Detectives*, série policière américaine diffusée sur ABC de 1959 à 1961 et sur NBC de 1961 à 1962. La vedette de la série était le grand acteur hollywoodien Robert Taylor ; celui-ci incarnait le capitaine Matt Hotbrook, sorte d'Elliot Ness des années 1960 ; comme le pluriel du titre le sous-entend, Matt Hotbrook avait sous ses ordres plusieurs détectives autour desquels se focalisait alternativement l'intérêt.

83. *Bonanza*, série western en 430 épisodes de 50 minutes (quatorze saisons) diffusés sur NBC de septembre 1959 à janvier 1973. Créée par David Dortort, cette série relève de ce que l'on pourrait appeler le *western familial*. Pendant quatorze années, les Américains suivirent assidûment la saga mouvementée des Cartwright, une famille de ranchers, avec à sa tête Ben Cartwright (incarné par Lorne Greene) veillant sur l'immense domaine de Ponderosa.

84. *Perchance to Dream*, épisode de la première saison écrit par Charles Beaumont et réalisé par Robert Foley. « Edward Hall rêve par épisodes et il est persuadé qu'il trouvera la mort dans le dernier. Il n'ose s'endormir... » (*Génération Séries*, no 7, septembre 1993.) Première diffusion sur CBS : novembre 1959.

85. Né Charles Nutt, Charles Beaumont (États-Unis, 1929-1967), après avoir exercé les métiers d'illustrateur et de *cartoonist*, se tourna vers la littérature fantastique et de science-fiction. Il vendit sa première nouvelle à *Amazing Stories* en 1951 et commença à travailler pour la télévision en 1954. On rencontre dès lors son nom au générique de nombre de séries, telles *Alfred Hitchcock présente*, *Thriller* ou *Au nom de la loi*.

On lui doit par ailleurs plusieurs recueils de nouvelles où dominent le suspense, l'horreur et la science-fiction. En France, seul un recueil d'une quinzaine de nouvelles, *Là-bas et ailleurs* (*Yonder*, 1958), a été publié, aux Éditions Denoël dans la collection « Présence du Futur » (no 31).

86. *Third From the Sun*, épisode de la première saison écrit par Rod Serling (d'après une nouvelle de Richard Matheson) et réalisé par Richard L. Bare. La nouvelle de Matheson ayant servi de base à cet épisode (et qui date de 1950) a d'abord été traduite sous le titre *Deux Planètes trop semblables...* dans *Galaxie* (1^{re} série, no 54, mai 1958), et figure sous le titre *La Troisième à partir du soleil* dans *Nouvelles*, tome 1, J'ai lu). Première diffusion : janvier 1960.

87. Voir note 9, chap. 7.

88. *The Thirty-Fathom Grave*, épisode de la quatrième saison écrit par Rod Serling et réalisé par Perry Lafferty. Inédit à la télévision française, mais disponible en DVD en VOST ; première diffusion sur CBS : avril 1963.

89. *The Devil's Printer*.

90. *The New Exhibit*, épisode de la quatrième saison écrit par Jerry

Sohl, d'après une histoire de Charles Beaumont et Jerry Sohl, et réalisé par John Brahm. Inédit à la télévision française ; disponible en DVD en VOST ; première diffusion sur CBS : avril 1963.

91. *Miniature*, épisode de la quatrième saison écrit par Charles Beaumont et réalisé par Walter E. Grauman. Inédit à la télévision française, mais disponible en DVD en VOST ; première diffusion sur CBS : février 1963.

92. « En 1969 démarre *Rod Serling's Night Gallery*, série d'anthologie un peu moins tournée sur la science-fiction, mais davantage sur le macabre et l'horreur, que ne l'était *La Quatrième Dimension* et où Rod Serling se contente du rôle de présentateur. Déçu par le résultat, il tente de quitter la série mais, étant lié par contrat, il devra attendre qu'elle s'arrête d'elle-même. » (Christophe Petit, *Génération Séries* no 7, septembre 1993.)

93. Voir note 38, chap. 5.

94. Voir note 2, chap. 3.

95. Voir note 16, chap. 4.

96. Écrivain d'origine britannique décédé en 1952, Oscar Cook vécut à Bornéo où il occupa des fonctions officielles pour le compte du gouvernement anglais. Il épousa en 1924 l'agent littéraire et anthologiste Christine Campbell Thomson, dont la série d'anthologies *Not at Night* reste une référence en matière de fantastique et d'horreur. Oscar Cook, qui trouva dans ses souvenirs de Bornéo une des sources de son inspiration, fut un des nombreux collaborateurs de la revue *Weird Tales*.

Ajoutons que l'idée de *Boomerang*, l'épisode de *Night Gallery* raconté par Stephen King, a été reprise dans *Star Trek II : La Colère de Khan* (*Star Trek II : The Wrath of Khan*), de Nicholas Meyer (1982). Dans ce film, l'horrible Khan (Ricardo Montalban) infligeait une torture identique au malheureux Chekov (Walter Koenig) : celui-ci échappait à la mort de la même façon improbable que le protagoniste de *Boomerang*, mais la présence d'œufs dans sa boîte crânienne n'était pas mentionnée...

97. *The Fugitive*, série d'aventures à suspense en 120 épisodes de 50 minutes (quatre saisons, dont la dernière en couleur) diffusés de septembre 1963 à août 1967. Produite par Wilton Schiller et Quinn Martin, la série est axée autour du personnage du Dr Richard Kimble (interprété par David Janssen). Celui-ci, injustement accusé du

meurtre de sa femme, s'évade à la faveur d'un accident. Débute alors une double poursuite calquée sur les modèles hitchcockiens : tandis que Kimble cherche à retrouver le véritable assassin – un manchot entrevu la nuit du crime – qui toujours lui échappe, le lieutenant Philip Gerard (interprété par Barry Morse) traque impitoyablement Kimble.

Ce feuilleton a par la suite inspiré un film, *Le Fugitif* (*The Fugitive*, 1993), d'Andrew Davis, avec Harrison Ford et Tommy Lee Jones dans les rôles principaux.

98. *Wanted, Dead or Alive*, série western américaine de 94 épisodes de 26 minutes (trois saisons) diffusés de septembre 1958 à mars 1961. Cette série met en scène un chasseur de primes du nom de Joss Randall interprété par Steve McQueen.

99. *Mr. Denton on Doomsday*, épisode de la première saison réalisé par Allen Reisner. « L'Ouest américain. Un ancien tireur émérite devenu alcoolique est provoqué en duel... » (*Génération Séries*, no 7, septembre 1993.) Première diffusion sur CBS : octobre 1959.

100. *The Sixteen Millimeter Shrine*, épisode de la première saison réalisé par Mitchell Leisen. « Une actrice dont la seule occupation est de se projeter ses vieux films finit par pénétrer dans l'un d'eux... » (*Génération Séries*, no 7, septembre 1993.) Première diffusion sur CBS : octobre 1959.

101. *Judgment Night*, épisode de la première saison réalisé par John Brahm. « 1942, sur le *Queen of Glasgow*, un navire britannique. Carl Lanser, amnésique, a l'étrange sensation de connaître l'équipage et pressent un grand danger... » (*Génération Séries*, no 7, septembre 1993.) Première diffusion sur CBS : décembre 1959.

102. *The Big Tall Wish*, épisode de la première saison. Première diffusion sur CBS : avril 1960.

103. Voir note 3, chap. 1. Les éditions Denoël ont néanmoins permis de se faire sur cet écrivain une idée plus juste en publiant successivement trois romans : *Le Retour de Marion Marsh* (*Marion's Wall*, 1973), *Le Voyage de Simon Morley* (rééd. Gallimard, « Folio.SF ») et *La Pièce d'à côté* (*The Woodrow Wilson Dime*, 1968). Au travers de ces œuvres apparaît un auteur hanté par le voyage dans le temps et les univers parallèles et qui, à la maîtrise du suspense et de la progression dramatique, ajoute l'humour et la poésie.

Jack Finney a également écrit plusieurs romans policiers qui, sans égaler ses romans de science-fiction, méritent d'être signalés ; deux

d'entre eux ont été publiés en français à la « Série Noire » : *Néant à roulettes* (*Five Against the House*, 1954, no 373) et *En Double* (*The House of Numbers*, 1957, no 413).

104. *The Third Level*, inédit en France. Par contre, la nouvelle donnant son titre au recueil (et que Stephen King commente quelques lignes plus bas) a été publiée en français sous le titre « Le Troisième Sous-Sol » dans *Histoires de voyages dans le temps* (Le Livre de Poche, no 3772).

105. *Time and Again* (1970) décrit un voyage dans le temps aboutissant à New York en 1882. Publié en France longtemps après sa parution aux États-Unis, *Le Voyage de Simon Morley* a reçu le Grand Prix de l'Imaginaire 1994 dans la catégorie « roman étranger » (Denoël, « Présences », 1993, trad. Hélène Collon, rééd. Gallimard, « Folio.SF ». Sa suite, *From Time to Time* (1995), est publiée chez Denoël sous le titre *Le Balancier du temps* (1996).

106. La nouvelle de Jack Finney, *Of Missing Persons*, a été publiée en français sous le titre « Des personnes déplacées » dans *Histoires d'extraterrestres* (Le Livre de Poche, no 3763) et sous le titre « Les Disparus » dans le recueil *Contretemps* (Éditions Clancier-Guénaud, 1988).

107. *Assault on a Queen*, film de Jack Donohue (1966).

108. *Nick of Time*, épisode de la deuxième saison écrit par Richard Matheson et réalisé par Richard L. Bare. Première diffusion sur CBS : novembre 1960.

109. *The Fever*, épisode de la première saison écrit par Rod Serling et réalisé par Robert Florey. Première diffusion sur CBS : janvier 1960.

110. *The Eye of the Beholder*, épisode de la deuxième saison écrit par Rod Serling et réalisé par Douglas Heyes. Première diffusion sur CBS : novembre 1960.

111. *The Invaders*, épisode de la deuxième saison écrit par Richard Matheson et réalisé par Douglas Heyes. Première diffusion sur CBS : janvier 1961.

112. Texte recueilli dans *Nouvelles, 1959-2003*, tome 3 (J'ai lu), dernier volume de l'intégrale des nouvelles de Richard Matheson.

113. *Nightmare at 20,000 feet*, épisode de la quatrième saison écrit par Richard Matheson et réalisé par Richard Donner. Première diffusion

sur CBS : octobre 1963. Ajoutons que cet épisode a fait l'objet d'un *remake* réalisé par George Miller dans le film *La Quatrième Dimension* (*Twilight Zone – The Movie*, 1983).

114. *Il était une fois* (*Once Upon a Time*), épisode de la troisième saison écrit par Richard Matheson et réalisé par Norman Z. McLeod. « 1890. Woodrow Mulligan (Buster Keaton) utilise un casque magique pour faire le voyage vers 1962. Pourra-t-il repartir ?... » (*Génération Séries*, n° 7, septembre 1993.) Première diffusion sur CBS : décembre 1961.

115. *Rien à craindre* (*Nothing in the Dark*), épisode de la troisième saison écrit par George Clayton Johnson et réalisé par Lamont Johnson. « La vieille Mme Dunn se barricade chez elle depuis des années, persuadée qu'ainsi la mort ne pourra venir la chercher... » (*Génération Séries*, n° 7, septembre 1993.) Première diffusion sur CBS : janvier 1962.

116. Parmi les réalisateurs qui ont collaboré à *La Quatrième Dimension* citons également : John Brahm, Richard Donner, Norman Z. McLeod, Robert Parrish, Don Siegel et Jacques Tourneur.

117. Bernard Herrmann (États-Unis, 1911-1975) est le compositeur de nombreuses musiques de film, dont celle de *Psychose*.

118. *I Am the Night – Colour Me Black*, épisode réalisé par Abner Biberman, diffusé en mars 1960.

119. *Le Scorpion noir*, film d'Edward Ludwig (1957). Titre original : *The Black Scorpion*.

The Beast of Hollow Mountain, film d'Edward Nassour et Ismael Rodriguez (1956) ; inédit en France.

120. « *The Jar* », nouvelle publiée dans le recueil *Le Pays d'octobre* (*The October Country*, 1955), Denoël, collection « Présence du Futur », n° 20. L'adaptation de la nouvelle de Bradbury a été diffusée dans le cadre de la deuxième saison (1962-1963) de *The Alfred Hitchcock Hour* (en France : *Suspicion*). Inédit en France.

121. William Hope Hodgson (Grande-Bretagne, 1877-1918). Fils d'un pasteur du comté d'Essex, il quitta très tôt sa famille et navigua pendant huit ans dans la marine marchande. Ces années marquèrent son imagination d'une manière définitive. Chantre des océans maléfiques (il est l'inventeur du mythe de la mer des Sargasses, lieu de terreur où viennent s'enliser les navires perdus), il développe également le thème de l'épouvante cosmique, préfigurant ainsi Lovecraft. Malgré une œuvre relativement peu abondante, il eut une

influence considérable sur l'évolution de la littérature fantastique. Parmi ses romans et recueils de nouvelles, citons *La Maison au bord du monde* (*The House on the Borderland*, 1908 ; Terre de brume) et *Carnaki : le chasseur de fantômes* (*Carnaki the Ghost-Finder*, 1913 ; Terres de brume).

La nouvelle que cite Stephen King est recueillie dans *La Chose dans les algues* (*Deep Waters*, 1914 ; Terre de brume).

122. Écrivain américain (1916-1986), auteur d'une soixantaine de romans noirs, de nombreuses nouvelles et de quelques romans de science-fiction. Son roman *Un Monstre à abattre* (*The Executioners*, 1958) a été adapté deux fois au cinéma sous le titre *Les Nerfs à vif* par J. Lee Thompson en 1962, puis par Martin Scorsese en 1991.

123. *The Morning After*, épisode de la quatrième saison (1958-1959) de *Alfred Hitchcock Presents*. Inédit en France.

124. La nouvelle de Roald Dahl à laquelle Stephen King fait allusion est « *Le Coup du gigot* » (*Lamb to the Slaughter*), extraite du recueil *Bizarre ! Bizarre !* (*Someone Like You*, 1953 ; Gallimard, « Folio »). Elle a été adaptée dans le cadre de *Alfred Hitchcock présente* lors de la troisième saison sous le titre *L'inspecteur se met à table* (*Lamb to the Slaughter*). Ajoutons que cette nouvelle a également été adaptée par la télévision britannique dans le cadre de la série *Bizarre, bizarre* (*Tales of the Unexpected*) lors de la première saison (1979) ; titre français : *Un os dans le gigot*.

125. Roald Dahl, écrivain britannique d'origine norvégienne (1916-1990). Dans la lignée de Saki et de John Collier, il est un des maîtres du récit sarcastique. À côté de recueils de nouvelles criminelles et d'humour noir tels *Bizarre ! Bizarre !* ou *Kiss Kiss*, il est aussi un important auteur de littérature de jeunesse (*Charlie et la chocolaterie*, 1961 ; adapté au cinéma par Tim Burton en 2005).

126. Comme tous les épisodes de 50 minutes, *They're Coming* est inédit en France.

127. *An Occurrence at Owl Creek Bridge*, épisode de la quatrième saison. Scénario et réalisation : Robert Enrico, d'après la nouvelle homonyme d'Ambrose Bierce. Première diffusion : février 1964 sur CBS. « Ce film français intitulé *La Rivière du hibou* fut acheté et inclus dans *La Quatrième Dimension* pour des raisons budgétaires. Il a remporté la Palme d'Or du court métrage à Cannes en 1962 et a également gagné un Oscar à Hollywood » (*Génération Séries*, no 7, septembre 1993.) La nouvelle d'Ambrose Bierce a été publiée en

France sous plusieurs titres : *La Rivière du hibou* et *Ce qui se passa sur le pont de Owl Creek*. C'est cette dernière traduction qui donne le titre d'un recueil au Livre de Poche, « Libretti ».

128. Né dans l'Indiana en 1842, Ambrose Bierce disparut – du moins le suppose-t-on – en 1914, lors de la Révolution mexicaine menée par Pancho Villa.

Journaliste à la plume acérée, satiriste et pamphlétaire redouté, il apparaît au travers de ses fables ou de ses aphorismes – réunis dans *Le Dictionnaire du diable* (*The Devil's Dictionary*) – comme un des maîtres de l'humour noir. Mais c'est surtout à ses contes fantastiques – dont une large sélection a été publiée en français sous le titre *Histoires impossibles*, *op. cit.*, – qu'il doit d'être considéré aujourd'hui comme l'égal d'Edgar Poe.

Son sens de l'horreur psychologique, de la terreur et de l'histoire à chute lui a valu l'admiration d'écrivains comme Lovecraft, lequel déclarait : « Chez Bierce, l'évocation de l'horrible devient pour la première fois non pas tant un avertissement ou une perversion comme chez Poe ou Maupassant qu'une atmosphère définie et décrite d'une manière insoutenable » (*Épouvante et surnaturel en littérature*).

129. *One of the Missing*, nouvelle recueillie dans *Histoires impossibles*, *op. cit.*

130. Acteur français (1921-2015). De son vrai nom Louis Gendre, Louis Jourdan connut une carrière internationale dont une grande partie se déroula à Hollywood. C'est ainsi qu'il tourna dans *Le Procès Paradine* (*The Paradine Case*, 1947) ; d'Alfred Hitchcock, et dans *Madame Bovary* (1949) et *Gigi* (1958), de Vincente Minnelli.

131. *Dracula* (1979) de John Badham, avec Frank Langella dans le rôle-titre et Laurence Olivier dans celui de Van Helsing.

132. *Dracula* (1973) de Dan Curtis.

133. Acteur et écrivain américain (1936-1991). Avant de s'adonner à la littérature fantastique et de suspense, Thomas Tryon mena une carrière de comédien tant à la télévision qu'au cinéma, où sa prestation dans *Le Cardinal* d'Otto Preminger lui valut plusieurs récompenses.

Son univers romanesque – que sous-tend toujours la présence d'un mystère – accorde une large place à l'enfance (*Le Visage de l'autre* ; *The Other*, 1971, Gaïa), au souvenir (*Lady*, 1974, Albin Michel) et à la nostalgie (*Fédora* ; *Crowned Heads*, 1976, Albin Michel). Chez Thomas Tryon, par-delà la séduction des apparences se cache le mal : que ce

soit derrière les façades rassurantes du village de *La Fête du maïs* (*Harvest Home*, 1973 ; Pocket) où le temps semble s'être arrêté ou derrière le visage clair d'un enfant (*Le Visage de l'autre*).

Deux de ses œuvres ont été adaptées au cinéma ; il s'agit de *L'Autre* (*The Other*, 1972) de Robert Mulligan et de *Fédora* (*Fedora*, 1978) de Billy Wilder. *La Fête du maïs* a inspiré un téléfilm, *Dark Secret of Harvest Home* (1978), réalisé par Leo Penn et interprété par Bette Davis.

134. *Frankenstein : The True Story* (1978), téléfilm produit par Universal Pictures Television Limited, réalisé par Jack Smith sur un scénario de Christopher Isherwood et Don Bachardy. Interprètes : James Mason, Leonard Whiting, Jane Seymour, John Gielgud et Michael Sarrazin.

135. *Salem's Lot* (1979), adaptation de *Salem* de Stephen King. Réalisateur : Tobe Hooper.

136. *The Monsters*, série de 70 épisodes de 25 minutes, créée en 1964 par Joe Connelly et Bob Mosher et diffusée en France sur Canal + en 1986. Dans un manoir d'allure gothique vit la famille Monstre. Seule Marilyn, la nièce, est d'une grande beauté...

137. *Journey to the Unknown* (textuellement « Voyage vers l'inconnu »), anthologie anglaise produite par la Hammer et Century Fox TV. On retrouve dans l'équipe de production Joan Harrison et Norman Lloyd, déjà producteurs de *Alfred Hitchcock présente*. La série, qui comprend 17 épisodes de 60 minutes, a été diffusée aux États-Unis sur ABC de septembre 1968 à janvier 1969.

Parmi les réalisateurs, en majorité britanniques (dont certains avaient précédemment mis en scène des films produits par la Hammer), on relève les noms de Roy Ward Baker, James Hill, Peter Sasdy, Don Shaffey, Robert Stevens, etc. Les scénarios, qui pour la plupart ressortissaient au suspense psychologique (à l'exception de trois histoires de science-fiction), étaient dus aux maîtres du genre : Charles Beaumont, John Collier, L. P. Davies, Leslie P. Hartley, Richard Matheson, etc.

138. Société britannique de production spécialisée dans les films fantastiques et d'épouvante. Elle se lança à partir de 1956 avec *Frankenstein s'est échappé* (*Curse of Frankenstein*) de Terence Fisher dans une série de films reprenant les personnages de monstres de la Universal des années 1930.

139. *Tales of the Unexpected*, anthologie fantastico-policière

britannique en 112 épisodes de 26 minutes diffusés de mars 1979 à mai 1988. Créée par Roald Dahl (voir note 129 du présent chapitre), *Bizarre*, *bizarre* jouait la carte de l'histoire à chute ; chaque épisode était présenté par Roald Dahl, ce qui contribuait à donner une unité à la série. La majorité des scénarios s'appuyaient sur des nouvelles d'écrivains de renom : Roald Dahl lui-même, mais aussi Somerset Maugham, C. S. Forester, Patricia Highsmith, Ruth Rendell, etc. Quant aux comédiens, signalons la présence dans certains épisodes de Joseph Cotten, Peter Cushing, Sir John Gielgud ou Micheline Presle.

Dans *Les Grandes Séries anglaises* (Huitième Art), Christine Chartier précise qu'« un certain nombre d'épisodes, pour des raisons de coût, ont été produits et tournés directement aux États-Unis entre 1979 et 1982. Diffusés d'abord aux U.S.A. avant d'être réintégrés ultérieurement dans la collection, ces épisodes ne sont pas tout à fait de même facture et conservent un peu la patte des studios américains ». En évoquant le nom du producteur Quinn Martin, c'est probablement à ces épisodes que Stephen King se réfère ici.

140. *The F.B.I.*, série policière en 240 épisodes (neuf saisons) de 50 minutes diffusés de septembre 1965 à septembre 1974 sur ABC. Créée par Quinn Martin et produite par Charles Lawton, cette série s'inscrit dans le courant du *police procedural* (la procédure policière). *Sur la piste du crime* développe en jouant la carte du réalisme les exploits de l'inspecteur Lewis Erskine, interprété par Efrem Zimbalist Jr. Celui-ci poursuit à travers les États-Unis des criminels en tout genre : tueurs, kidnappeurs, cambrioleurs, chefs de la mafia et également des espions communistes.

141. *The Fugitive*, série d'aventures à suspense en 120 épisodes de 50 minutes diffusés de septembre 1963 à août 1967.

142. *The Invaders*, série américaine en 43 épisodes de 50 minutes (deux saisons) diffusés de janvier 1967 à mars 1968 sur ABC. Créée par Larry Cohen, cette série de science-fiction reprend le principe du roman de Jack Finney, *L'Invasion des profanateurs* (voir note 3, *Avant-propos de l'édition originale*) : les extraterrestres sont en train de conquérir la Terre et pour cela ils ont pris forme humaine. Seul un architecte du nom de David Vincent (interprété par Roy Thinnes) connaît leur existence...

143. *The New Breed*, série américaine de 36 épisodes de 50 minutes diffusés sur ABC à partir de juillet 1967. Créée par Quinn Martin, cette série policière met en scène une brigade de la police de Los Angeles dirigée par le lieutenant Price Adams (interprété par Leslie Nielsen) en lutte contre le crime.

144. *The House Next Door* (1978). Ce roman d'Anne Rivers Siddons, sur lequel Stephen King reviendra longuement dans le chapitre 9, a été publié en français aux Presses de la Cité puis réédité chez Pocket (no 9104).

9. La littérature d'horreur

1. Écrivain américain, né en 1942, auteur de nombreux romans fantastiques. Parfois inégal – d'où l'ironie de Stephen King –, on lui doit cependant quelques belles réussites dont le très curieux *Que souffrent les enfants* (*Suffer the Children*, Nouvelles Éditions Baudinière, 1978) et *Cassie* (*The Unwanted*, 1987, Pocket, no 9058).

2. Écrivain américain (1921-2016), auteur de romans de suspense et d'horreur. Son roman *L'Hallucinante Histoire Audrey Rose* (1975, Marabout) a été adapté au cinéma par Robert Wise avec Anthony Hopkins sous le titre *Audrey Rose* en 1977.

3. Écrivain américain (1865-1933). D'abord attiré par une carrière artistique, Robert W. Chambers étudia la peinture en France. De retour à New York, il devint illustrateur au service de magazines tels *Life* ou *Vogue*. De son œuvre littéraire riche de plus de soixante-dix titres dans des registres aussi divers que le sport, les romans historiques et les biographies, on retiendra surtout son recueil de nouvelles *Le Roi en jaune* (*The King in Yellow*, 1895 ; Le Livre de Poche). Dans cet ouvrage, les défauts de l'écrivain – absence de psychologie, platitude des dialogues, mièvrerie sentimentale – disparaissent devant la richesse thématique où s'entremêlent folie et songes prophétiques. Aussi certains critiques considèrent-ils aujourd'hui *Le Roi en jaune* comme « le plus important ouvrage fantastique unissant Poe aux modernes » (E. F. Bleiler), avis largement partagé par Lovecraft, qui ne cessa de reconnaître l'influence exercée sur lui par Chambers.

4. Samuel Johnson, polygraphe et moraliste anglais (1709-1784). Plus que ses propres œuvres, la biographie que lui a consacrée après sa mort son ami James Boswell lui a assuré, sous le nom de « Dr Johnson », une gloire posthume qui ne s'est jamais démentie. Quant à la citation à laquelle Stephen King fait allusion (et qu'il semble affectionner particulièrement, car il la reprend souvent), la voici : « Une femme qui prêche ressemble à un chien qui marche sur

ses pattes de derrière. Ni l'un ni l'autre ne le font bien, mais pourtant ils nous étonnent. » (James Boswell, *Journal intime d'un mélancolique*, trad. abrégée de G. Brochard, Hachette.)

5. *Lord of the Flies*, roman de William Golding (Grande-Bretagne, 1911-1993), Prix Nobel de littérature 1983. Dans ce roman mettant en scène de jeunes collégiens dont l'avion s'est écrasé sur une île déserte, l'auteur reprend le thème de la robinsonade cher à Defoe et à Verne. Mais contrairement à ses prédécesseurs, Golding montre que, loin de recréer la civilisation, de jeunes naufragés privés de repères sociaux régressent à l'état de sauvagerie et d'animalité. Le pessimisme le plus absolu sous-tend l'ensemble de son œuvre qui explore un thème unique : « L'Homme produit le mal comme l'abeille produit le miel. »

6. Écrivain américain né en 1947. Bien que peu prolixe, il est considéré par les spécialistes comme un des plus importants stylistes de l'horreur moderne. Son roman *The Ceremonies* (1984) est un hommage à Arthur Machen ; *Dark Gods* (1985) recueille quatre courts romans dont celui cité par Stephen King. Il fut le premier rédacteur en chef de *Twilight Zone*, un magazine aujourd'hui disparu et sur lequel planait l'ombre tutélaire de Rod Serling.

7. Allusion à un épisode de *La Quatrième Dimension : Les Monstres de Maple Street* (*The Monsters Are Due on Maple Street*). « Les habitants d'une petite ville se soupçonnent les uns les autres d'être des monstres venus d'une autre planète... » (*Génération Séries*, no 7, septembre 1993). Cet épisode écrit par Rod Serling et réalisé par Ron Winston a été diffusé pour la première fois sur CBS en mars 1960.

8. *Ghost Story* (1979 ; Bragelonne) a été adapté au cinéma par John Irvin en 1981, sous le titre français *Les Fantômes de Milburn*.

9. Peter Straub (États-Unis, 1943) est l'auteur de plusieurs romans fantastiques, dont *Julia* et *Le Talisman des territoires* (*The Talisman*, 1984 ; Pocket, no 15382), écrit en collaboration avec Stephen King. Après avoir écrit certains des romans d'horreur les plus brillants des années 1980 – citons notamment *Shadowland* (*Shadowland*, 1980 ; Le Livre de Poche) et *Le Dragon flottant* (*Floating Dragon*, 1982 ; Le Livre de Poche) –, il s'est progressivement éloigné du genre, produisant une trilogie informelle se situant aux lisières du roman policier et du roman d'horreur – *Koko* (*Koko*, 1988 ; Pocket, no 9047), *Mystery* (*Mystery*, 1990 ; Pocket, no 9088) et *La Gorge* (*The Throat*, 1993 ; Plon) – à laquelle se rattachent certaines des nouvelles recueillies dans *Sans portes ni fenêtres* (*Houses Without Doors*, 1990 ; Pocket, no 9106).

10. *Rosemary's Baby* (1967) d'Ira Levin (Robert Laffont, « Pavillons poche »).

Après des débuts comme scénariste à la télévision, Ira Levin (États-Unis, 1929-2007) fait en 1953 une entrée remarquée dans la littérature policière grâce à un roman, *La Couronne de cuivre* (*A Kiss Before Dying* ; J'ai lu, no 449), aussitôt récompensé par un Edgar. Il partage ensuite son temps entre l'écriture de scripts et de pièces de théâtre. *Un bébé pour Rosemary* marque son retour au roman après une interruption de quatorze ans. Le succès de ce livre l'incite à persévérer dans le domaine de l'étrange et à s'intéresser à la science-fiction : *Un bonheur insoutenable* (*This Perfect Day*, 1970 ; J'ai lu, no 434), *Les Femmes de Stepford* (*The Stepford Wives*, 1972 ; J'ai lu, no 649), *Ces garçons qui venaient du Brésil* (*The Boys from Brazil*, 1977 ; J'ai lu, no 906).

11. *The Exorcist* (1971) de William Peter Blatty (Robert Laffont, « Pavillons poche »).

12. *The Other* (1971) de Thomas Tryon (Gaïa).

13. Voir note 18, chap. 1 et note 32, chap. 2.

14. *Julia* (1976 ; Bragelonne).

15. *If You Could See Me Now* (1977 ; J'ai lu, no 2816).

16. Écrivain américain (1915-1983). Souvent considéré comme le successeur de Raymond Chandler, John Ross Macdonald (de son vrai nom Kenneth Millar) est le créateur du célèbre détective privé Lew Archer. Celui-ci apparaît pour la première fois en 1949 dans *The Moving Target* (*Il est passé par ici*, Presses de la Cité, collection « Un mystère », no 184) et revient dans une quinzaine de romans. Pour Ellery Queen, il est le détective le plus humain de toute l'histoire du roman policier américain.

Dans la plupart des romans de John Ross Macdonald, le poids du passé est prépondérant : un meurtre commis autrefois empoisonne le présent et engendre de nouveaux meurtres.

17. *The Castle of Otranto* (1764) d'Horace Walpole (Angleterre, 1717-1797) est considéré comme le livre fondateur du genre gothique. *Le Château d'Otrante* est disponible en traduction aux Éditions José Corti.

18. *Ambrosio or : The Monk* de Matthew Gregory Lewis (Angleterre, 1775-1818), publié en 1796. *Le Moine*, un des chefs-d'œuvre du « roman gothique », a connu de nombreuses traductions françaises

(aux Éditions Marabout entre autres) et une adaptation fort célèbre, puisque due à Antonin Artaud (Gallimard, « Folio », no 690).

19. *Melmoth the Wanderer* (1820) de l'écrivain et dramaturge irlandais Charles Robert Maturin (1782-1824). Balzac, qui, comme tous les écrivains romantiques, admirait le roman de Maturin, a composé une nouvelle intitulée *Melmoth réconcilié* dans laquelle il tente de réhabiliter l'effrayant personnage de l'homme errant qui a vendu son âme au diable en échange d'une vie prolongée. Ajoutons que la première traduction intégrale publiée en 1954 par Jean-Jacques Pauvert comporte une préface d'André Breton, preuve que, de Nodier aux surréalistes, ce chef-d'œuvre du roman gothique a trouvé auprès des écrivains français un profond écho.

20. Voir note 26, chap. 2.

21. Voir note 24, chap. 2.

22. Voir note 128, chap. 8.

23. Femme de lettres américaine (1862-1937), Edith Wharton séjourna en France et fréquenta le milieu intellectuel international. Son œuvre riche d'une cinquantaine de romans et de recueils de nouvelles en fait une héritière de Henry James. Comme chez celui-ci, le fantastique n'occupe qu'une part réduite de sa production littéraire. Le caractère cosmopolite de son existence se retrouve dans la variété des décors dans lesquels se déroulent ses histoires de fantômes : Angleterre, New York, Nouvelle-Angleterre, Normandie, etc. Ses récits fantastiques, éparpillés dans ses différents recueils de nouvelles, ont été réunis après sa mort sous le titre *The Ghost Stories of Edith Wharton* (1973) et publiés en France en deux volumes aux Éditions du Terrain Vague : *Le Triomphe de la nuit* et *Grain de grenade*.

24. Association formée par quatre vieux messieurs, qui dans le roman de Peter Straub passent leurs soirées à se raconter d'extraordinaires histoires de fantômes.

25. *My Kinsman, Major Molyneux*, nouvelle de Nathaniel Hawthorne publiée en français dans le recueil *La Fille de Rappaccini et autres contes fantastiques* (Le Livre de Poche, no 6558).

26. *The Turn of the Screw* (1898), nouvelle de Henry James.

27. *The Fall of the House of Usher* (1839), nouvelle d'Edgar Allan Poe traduite par Baudelaire et recueillie dans *Nouvelles Histoires extraordinaires*.

28. Cette citation de *Julia*, comme celles qui suivent, est extraite de la traduction de Franck Straschitz publiée chez Bragelonne.

29. Cette citation de *Ghost Story*, comme celles qui suivent, est extraite de la traduction de Franck Straschitz publiée chez Bragelonne.

30. Voir note 10, chap. 2.

31. *The Haunting of Hill House* (1959), de Shirley Jackson.

32. *Lovers Living, Lovers Dead* (Éditions Rivages).

33. *The Cellar* (1980). Une traduction abrégée du roman de Richard Laymon (écrivain américain, 1947-2001) est parue aux Éditions Fleuve Noir dans la collection « Gore » ; une intégrale est parue aux Éditions Milady en 2009 sous le titre *La Cave*.

34. Voir note 7 de ce chapitre.

35. Poète américain (1874-1963). Typiquement yankee, sa poésie est régionaliste et traditionaliste. À l'écart de toute recherche formelle, Robert Frost chante en strophes régulières les campagnes de la Nouvelle-Angleterre. Une sélection de ses œuvres a été publiée dans la collection « Poètes d'aujourd'hui » aux Éditions Seghers.

36. Anne Rivers Siddons (née à Atlanta en 1936) fit carrière dans la publicité jusqu'en 1974, date à laquelle elle décida de se consacrer à plein temps à la littérature. Elle a depuis publié une vingtaine d'ouvrages. Ses romans comme *La Géorgienne* (*Peachtree Road*, 1988) ou *La Plantation* (*King's Oak*, 1990) décrivent d'une manière réaliste la vie dans les États du sud des États-Unis.

37. Voir note 44, chap. 2.

38. Citation de *La Maison hantée*, traduction de Dominique Mols révisée par Fabienne Duvigneau (Rivages).

39. Psychopathe homicide de *Psychose* de Robert Bloch.

40. Citation de *La Maison d'à côté*, traduction de Philippe Rouard (Pocket, no 9104).

41. Écrivain anglais (né entre 1340 et 1345, mort en 1400). Son œuvre la plus importante, *Les Contes de Canterbury* (*Canterbury Tales*), qu'il rédigea à partir de 1373, met en scène une trentaine de pèlerins de toutes conditions faisant route vers Canterbury. Rassemblés lors

d'une halte à l'auberge du Tabard, comme les protagonistes du *Décameron* de Boccace, les pèlerins racontent à tour de rôle des histoires. En 1944, l'écrivain gantois Jean Ray a imaginé une suite fantastique à l'œuvre de Chaucer, *Les Derniers Contes de Canterbury* (Alma éditeur), signant ainsi un de ses meilleurs recueils de nouvelles.

42. Voir note 24, chap. 2.

43. Voir note 23 de ce chapitre.

44. Voir note 20 de ce chapitre.

45. Inédit en français.

46. William Faulkner (1897-1962), Prix Nobel de littérature 1949. Sans doute le plus grand écrivain américain du ^{xx}e siècle. Issu d'une vieille famille du Sud, il a grandi dans le climat particulier du Mississippi, imprégné par les souvenirs de la guerre de Sécession. Bien que décrivant les États du Sud, ses romans vont bien au-delà du régionalisme et le particulier s'y fond dans l'universel. Psychologue pénétrant, il use souvent d'un ton épique et fait transparaître le symbole sous l'anecdote. À cela s'ajoute le goût du macabre et de l'horreur auquel se mêle un humour sombre qui n'est pas sans rappeler Edgar Poe. Parmi ses quelque vingt-cinq romans, citons *Tandis que j'agonise* (*As I Lay Dying*, 1930), *Sanctuaire* (*Sanctuary*, 1931), *Absalon ! Absalon !* (*Absalom ! Absalom !*, 1936).

47. Romancier américain (1935-2012). Ses livres sont autant de variations sur le « grotesque sudiste », où la frontière entre les monstres et les gens normaux est abolie. Parmi ses personnages les plus « pittoresques », on retiendra Herman Mack qui, un beau jour, décide de manger pièce par pièce sa Ford Maverick parce qu'il l'aime plus que tout au monde (*Car*, 1972 ; même titre, Gallimard « La Noire »). Plusieurs de ses romans ont été traduits en français ; parmi ceux-ci, citons : *La Malédiction du gitan* (*The Gypsy Curse*, 1974 ; Gallimard) et *La Foire aux serpents* (*A Feast of Snakes*, 1976 ; Gallimard, « Folio Policier », no 2359).

48. Voir note 13, chap. 2.

49. *The Beguiled*, film de Don Siegel (1971) ; Sofia Coppola en a réalisé un remake en 2017.

50. Prix Nobel de littérature 1976 et titulaire du prix Pulitzer, Saul Bellow (1915-2005) est un des plus grands écrivains américains contemporains. Né au Canada de parents juifs originaires de Russie, il

a neuf ans quand sa famille émigre aux États-Unis. Son œuvre, au confluent de trois cultures – imprégnée de judaïsme, nourrie par la pensée européenne, mais ancrée dans la réalité américaine –, décrit les péripéties de la comédie humaine sous le regard plein de compassion et d'humour d'un narrateur-héros. Parmi ses nombreux romans, citons *Les Aventures d'Augie March* (*The Adventures of Augie March*, 1959), *Herzog* (*Herzog*, 1964), *Le Don de Humbolt* (*The Humbolt's Gift*, 1978).

51. Selon Morris Dickstein, Bernard Malamud (1914-1986) fut « le plus pur, le plus profondément émouvant des écrivains juifs américains qui se firent connaître dans les années 1950 ». Ses personnages, la plupart du temps de pauvres types constamment dans la déveine, sont enfermés dans leurs propres tourments que seul vient alléger le sens comique que l'auteur donne aux ironies du destin. Une douzaine de ses livres ont été traduits en français. Parmi ceux-ci : *L'Homme de Kiev* (*The Fixer*, 1966), *La Vie multiple de William D.* (*Dubin's Life*, 1979).

52. Écrivain américain (1916-1997), auteur de romans populaires dont *Les Ambitieux* (*The Carpetbaggers*, 1961) librement inspiré par la vie de Howard Hughes et *La Betsy* (*The Betsy*, 1971).

53. *Sanctuary* (1931).

54. Cette formule s'adapte particulièrement bien à l'œuvre d'Anne Rice (née à La Nouvelle-Orléans en 1940), dont plusieurs romans comme *Entretien avec un vampire* (*Interview with the Vampire*, 1976, Pocket, no 9031) et *Le Lien maléfique* (*The Witching Hour*, 1990, Pocket, no 9107) gravitent autour de sa ville natale.

55. Écrit en 1938, ce roman de Daphné Du Maurier met en scène une jeune Anglaise, demoiselle de compagnie de la riche Mrs van Hopper. Elle rencontre à Monte-Carlo, où elle séjourne avec sa patronne, un riche et séduisant veuf, Max de Winter, dont la jeune femme Rebecca a péri au cours d'un naufrage. Elle s'en éprend et l'épouse, et le couple regagne l'Angleterre. Dès son arrivée à Manderley, la nouvelle Mrs de Winter se sent opprimée par l'atmosphère lugubre du château sur lequel pèse le souvenir toujours vivant de Rebecca...

Le roman de Daphné Du Maurier a été transposé à l'écran en 1940 par Alfred Hitchcock avec Laurence Olivier et Joan Fontaine. Ajoutons que la romancière anglaise Susan Hill a donné en 1993 une suite au roman de Daphné du Maurier : *La Malédiction de Manderley* (*Mrs de Winter*, Albin Michel, 1993).

56. Fille de l'acteur Gerald Du Maurier et petite-fille de George Du

Maurier, l'auteur du roman fantastique et poétique *Peter Ibbetson*, Daphné Du Maurier (Grande-Bretagne, 1907-1989) est l'une des romancières les plus populaires du ^{xx}e siècle. Ses œuvres, où le romanesque sentimental s'allie à la fascination du mystère, ont fait l'objet de plusieurs adaptations cinématographiques. Outre *Rebecca*, Alfred Hitchcock a porté à l'écran *L'Auberge de la Jamaïque* (*Jamaica Inn*) en 1939 et *Les Oiseaux* (*The Birds*) en 1963. Autre adaptation marquante : *Ne vous retournez pas* (*Don't Look Now*) de Nicholas Roeg en 1973.

57. *Une jeune fille du Sud* (*Heartbreak Hotel*, 1976), Pocket, no 4616.

58. *The Sundial* (1958), Pocket, no 9151.

59. *They Came from Within* ou *The Parasite Murders* (1975).

60. Nom du personnage incarné par Lon Chaney Jr dans *Le Loup-Garou* (*The Wolf Man*, 1941) de George Waggner.

61. Personnage de bande dessinée créé en 1962 par Stan Lee et Jack Kirby. Suite à une exposition à des doses massives de rayons gamma, le Dr David Banner se transforme en un gigantesque homme vert.

62. *The Curse of the Werewolf*, film de Terence Fisher (1961).

63. Personnage recurrent des bandes dessinées horribles des EC Magazines, la Vieille Sorcière présentait les récits et donnait le mot de la fin.

64. *The Haunting*, film de Robert Wise (1963). Titre français : *La Maison du diable*.

65. Fils unique d'un prêtre anglican fortuné, Arthur Machen (1863-1947) naquit au pays de Galles et s'installa à Londres en 1880, où il fut tour à tour professeur, traducteur, compilateur de catalogues de livres d'occultisme, journaliste et comédien. C'est en 1894 que parut son premier livre, *The Great God Pan & The Inmost Light*. Le premier de ces deux récits (*Le Grand Dieu Pan*, Terre de brume), qui choqua beaucoup lors de sa parution, est aujourd'hui considéré comme un classique du fantastique païen.

Imprégné de mythologie grecque et d'occultisme (Arthur Machen fut affilié à la Golden Dawn, société secrète de sulfureuse réputation), ce court roman développe l'idée qu'à côté de notre monde existe un univers primordial, celui du dieu Pan. Un savant acquis à cette théorie réussit à établir un contact psychique entre ce monde et une femme. De cette redoutable expérience naîtra une fillette monstrueuse,

véritable irruption des forces du mal sur la Terre.

En introduisant le thème de la peur cosmique, l'auteur du *Grand Dieu Pan* non seulement révolutionna le récit de terreur, mais encore ouvrit la voie à Lovecraft, qui jamais ne manqua de reconnaître sa dette envers « le très original Arthur Machen ».

Parmi ses autres œuvres, citons *Le Peuple blanc* (*The White People*, 1906, Marabout, no 504) et *Le Cachet noir* (Flammarion, « L'Âge d'or »).

66. *At the Mountains of Madness* (première parution dans la revue *Astounding Stories*, février-mars-avril 1936). Cette longue nouvelle, comme *Le Sphinx des glaces* de Jules Verne, propose une suite au roman inachevé d'Edgar Poe, *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*. Ce texte de Lovecraft est disponible chez J'ai lu.

67. *We Have Always Lived in the Castle* (1962) de Shirley Jackson s'articule autour de deux jeunes sœurs seules survivantes avec un vieil oncle d'un empoisonnement dû à l'arsenic auquel ont succombé cinq membres de leur famille...

Œuvre inclassable, ce dernier roman de Shirley Jackson procède à la fois de l'étude psychologique, du roman policier, du roman fantastique et du récit de terreur. Aussi *Nous avons toujours vécu au château* a-t-il été publié tour à tour dans des collections dévolues à la littérature policière (« PJ », Bourgois, 1971) ou au fantastique (« Le Masque fantastique », 1979). Il est actuellement disponible chez Rivages dans une nouvelle traduction.

68. Extrait de *La Maison hantée*, traduction de Dominique Mols révisée par Fabienne Duvigneau (Rivages).

69. *Idem*.

70. *Canavan's Backyard*, nouvelle de Joseph Payne Brennan, disponible dans *La Grande Anthologie du fantastique*, volume 1, Omnibus.

71. Écrivain américain (1942-2006). Il est une des figures-clés de l'horreur moderne, non seulement grâce à ses propres ouvrages, où il défend et illustre un fantastique en demi-teinte, loin des excès du *gore*, mais aussi grâce aux nombreuses anthologies qu'il a composées depuis 1979 et où il a révélé quantité d'écrivains débutants qui sont souvent devenus des valeurs sûres. Quelques-uns de ses ouvrages ont été publiés en France : *La Force hideuse* (*The Pet*, 1986 ; J'ai lu, no 2290) et *Les Proies de l'ombre* (NéO, collection « Fantastique/Science-fiction/Aventure », no 201), un recueil de nouvelles où figurent notamment

quelques-uns des très nombreux textes qu'il a consacrés à la ville imaginaire d'Oxrun Station.

72. Extrait de *La Maison hantée*, traduction de Dominique Mols révisée par Fabienne Duvigneau (Rivages).

73. *Idem*.

74. *Rosemary's Baby* (1967 ; Robert Laffont, « Pavillons poche »).

75. *Rosemary's Baby*, film de Roman Polanski (1968).

76. *Un bonheur insoutenable* (*This Perfect Day*, 1970 ; J'ai lu, no 434) ; *Ces garçons qui venaient du Brésil* (*The Boys from Brazil*, 1976, J'ai lu, no 906).

77. *The Stepford Wives*, 1972, J'ai lu, no 649.

78. *La Couronne de cuivre* (*A Kiss Before Dying*, 1953 ; Le Masque).

79. Écrivain américain (1903-1968). Considéré comme « l'Edgar Poe du ^{xx}e siècle », ses œuvres – quelques centaines de nouvelles et une vingtaine de romans – ont faits l'objet de nombreuses adaptations cinématographiques comme *Fenêtre sur cour* (*Rear Window*, 1954) d'Alfred Hitchcock ou *La mariée était en noir* (1967) de François Truffaut.

80. Scénariste (récompensé par deux Oscars), dramaturge et romancier américain né en 1931. Son roman le plus connu, *Magic* (*Magic*, 1976, Albin Michel) a été adapté au cinéma par Richard Attenborough en 1978.

81. Écrivain américain (1935-2013), auteur de plusieurs romans de suspense parfois à coloration fantastique. Ses œuvres sont inédites en français.

82. Écrivain, scénariste et réalisateur américain (1928-2017). Son œuvre la plus célèbre est *L'Exorciste*. Publié en 1971, le roman a été porté à l'écran en 1973 par William Friedkin.

83. Les espoirs de Stephen King ont été déçus puisque William Peter Blatty a depuis publié *Legion* (roman d'abord traduit en français chez Stock sous le titre *L'Esprit du mal*, puis rebaptisé *L'Exorciste : la suite* lors de sa réédition chez Pocket, no 9053). On retrouve dans ce roman, dont l'action se déroule dans le service neurologique d'un hôpital de Washington, l'inspecteur Kinderman, entrevu dans *L'Exorciste*.

84. Extrait d'*Un bébé pour Rosemary*, traduction d'Élisabeth Janvier (Robert Laffont, « Pavillons poche ») pour tous les extraits cités.

85. Écrivain américain (1923-1999). Joseph Heller a obtenu un succès considérable avec son premier roman, *Catch 22* (*Catch-22*, 1961, adapté au cinéma par Mike Nichols en 1970). Cette œuvre satirique et d'un comique appuyé lui avait été inspirée par son expérience de bombardier pendant la Seconde Guerre mondiale. Il a depuis écrit plusieurs romans, dont certains ont été traduits en français comme *Panique* (*Something Happened*, 1974) et *Figure-toi* (*Picture This*, 1988).

86. Souvent présenté comme un émule de Saul Bellow, Stanley Elkin (États-Unis, 1930-1995) est l'auteur de romans au style foisonnant et baroque où la métaphysique se mêle au burlesque des situations. Parmi ses romans traduits en français, citons, outre *Au commencement était la fin* (*The Living End*, 1979), *Un sale type* (*A Bad Man*, 1967) et *Le Royaume enchanté* (*The Magic Kingdom*, 1985).

87. Publié pour la première fois en français sous le titre *Graines d'épouvante* dans la collection « Azimut » aux Éditions Clancier-Guénaud en 1977, ce roman, *Invasion of the Body Snatchers* (1955) de Jack Finney (U.S.A., 1911-1995), a été réédité sous le titre *L'Invasion des profanateurs* (Gallimard, « Folio.SF »). Il convient également de signaler que la dernière édition de *L'Invasion des profanateurs* est une traduction de la version légèrement remaniée que Jack Finney a publiée en 1978. Parmi les changements, le nom de la ville où se situe l'action, qui de Santa Mira est devenue Mill Valley.

Ajoutons que ce roman a connu trois adaptations à l'écran : la dernière – *Body Snatchers* – date de 1993 ; elle est due à Abel Ferrara.

88. Poète américain (1879-1955), lauréat d'un prix Pulitzer en 1955 pour ses *Collected Poems*.

89. Voir note 3, chap. 1. Longtemps considéré comme l'auteur d'un seul livre, Jack Finney a publié, dans la seconde partie de sa carrière, plusieurs romans où il aborde les thèmes du voyage dans le temps et des univers parallèles, comme *Le Voyage de Simon Morley* (*Time and Again*, 1970 ; Gallimard, « Folio SF »).

90. *L'Invasion des profanateurs de sépultures*, film de Don Siegel (1956).

91. *The Fury*, film de Brian de Palma (1978).

92. *The Wild Bunch*, film de Sam Peckinpah (1969).

93. *L'Invasion des profanateurs*, film de Philip Kaufman (1987).
94. Maison fondée en 1975, qui cessa toute activité en 1984 et disparut en 1991.
95. Critique et éditeur américain, David G. Hartwell (1941-2016) est le fondateur de Dragon Press, qui publie *The New York Review of Science Fiction*. En tant que directeur littéraire, il a animé durant les années 1980 la collection « Timescape » pour Pocket Books, y publiant notamment la tétralogie du *Second Soleil de Teur* de Gene Wolfe. En tant qu'anthologiste, il a composé *The Dark Descent*, une des plus importantes anthologies d'horreur des années 1980, qui lui valut de remporter un World Fantasy Award en 1988.
96. Libraire et bibliographe américain, Lloyd W. Currey (né en 1942) est considéré aux États-Unis comme une autorité en matière de science-fiction, de *fantasy* et de fantastique.
97. *The Faerie Queene*, poème de Edmund Spenser (Angleterre, 1552-1599), publié de 1591 à 1596.
98. *Pride and Prejudice*, roman de Jane Austen (Angleterre, 1755-1817), publié en 1813.
99. « L'horrible Leng » est un des reliefs de la géographie du Monde-du-Rêve imaginé par Lovecraft dans *À la recherche de Kadath* (« *The Dream-Quest of Unknown Kadath* », 1927 ; « *Démons et Merveilles* », in *Œuvres complètes* de Lovecraft, tome III, Robert Laffont, « Bouquins »). Sur ce gigantesque plateau battu par les vents s'élève la forme grossière d'un monastère préhistorique, séjour de l'indescriptible grand prêtre du Monde-du-Rêve.
100. « *Born of Man and Woman* » (1950), nouvelle de Richard Matheson publiée dans *Nouvelles*, tome 1 (J'ai lu) et *Bifrost*, no 86, numéro consacré à cet auteur.
101. Écrivain britannique né en 1946. John Ramsey Campbell fut, avec James Herbert et Clive Barker, un des rénovateurs du fantastique anglais. Une dizaine de ses romans ont été traduits en français, parmi lesquels *La Poupée qui dévora sa mère* (*The Doll who Ate His Mother*, 1976, J'ai lu, no 1998), *Le Parasite* (*The Parasite*, 1980, J'ai lu, no 2058) et *Soleil de minuit* (*Midnight Sun*, 1991, Pocket, no 9116). Il a par ailleurs composé plusieurs anthologies, dont *New Terrors* (deux volumes, 1980), une des anthologies phares des années 1980, et plusieurs volumes de *Best New Horror* (en collaboration avec Stephen Jones), où sont recueillies les meilleures nouvelles de l'année.

102. Écrivain britannique (1914-1981), considéré de son vivant comme le plus grand auteur de *ghost stories* anglais. Son œuvre fantastique est riche d'une cinquantaine de « récits étranges » (terme qu'il préfère à celui de récits d'horreur) à la logique volontairement obscure. Héritier spirituel de Walter de la Mare, il a exercé une profonde influence sur des écrivains comme Ramsey Campbell. Ses nouvelles, souvent assez longues, sont réunies dans une dizaine de recueils dont aucun n'a été publié en français. Seules quelques nouvelles existent en traduction. On en trouve certaines dans la revue *Fiction* et dans *La Grande Anthologie du fantastique* de Jacques Goimard et Roland Stragliati chez Omnibus.

103. *The Third Level*, recueil inédit en français. Par contre, la nouvelle donnant son titre au recueil a été publiée en français sous le titre « Le Troisième sous-sol » dans *Histoires de voyages dans le temps*, op. cit.

104. Localité où se déroule l'action de *Ghost Story* de Peter Straub.

105. Village où se déroule l'action de *La Fête du maïs* de Thomas Tryon.

106. Localité où se déroule l'action de *Salem* (*Salem's Lot*, 1975).

107. Écrivain américain (1910-1999), Paul Bowles a vécu à Tanger depuis 1947. À l'origine musicien et compositeur, il publie son premier roman en 1949 : *Un thé au Sahara* (*The Sheltering Sky*, adapté à l'écran par Bernardo Bertolucci en 1989). Nombre de ses œuvres s'articulent autour de l'opposition entre la culture occidentale et la culture arabe. C'est le cas, par exemple, de son roman *La Maison de l'araignée* (*The Spider's House*, 1955), dont l'action se situe à Fès en 1854 et qui met en scène la rencontre d'un juif arabe et d'un écrivain américain pendant le soulèvement antifrçais.

108. Voir note 8, chap. 4.

109. Extrait de *L'Invasion des profanateurs*. Traduction de Michel Lebrun (Denoël), ainsi que les extraits suivants.

110. Dramaturge américain (1928-2016), Edward Albee devient célèbre en 1962 grâce à sa pièce *Qui a peur de Virginia Woolf ?* (*Who's Afraid of Virginia Woolf ?*), cruelle scène de ménage où un couple sans enfants se déchire en se servant comme arme du fils qu'ils se sont inventé. Au carrefour de plusieurs tendances du théâtre contemporain – théâtre de l'absurde, théâtre de la cruauté, théâtre de l'ambiguïté –, la plupart de ses pièces ont été bien accueillies par le public français.

Parmi celles-ci, citons *Zoo Story* (*The Zoo Story*, 1959) et *Délicate Balance* (*A Delicate Balance*, 1966).

111. *Time and Again* (1970).

112. Voir note 105, chap. 8.

113. James Earl Ray assassina Martin Luther King à Memphis (Tennessee) le 4 avril 1968.

114. Voir note 12, chap. 5.

115. Citation de la chanson « *Ballad of a Thin Man* » de Bob Dylan extraite de l'album *Highway 61 Revisited* (1967).

116. *The Thing*, film de Christian Nyby (1951).

117. *The Puppets Masters* (1951) de Robert Heinlein (Gallimard, « Folio SF »).

118. *Something Wicked This Way Comes* (1962).

119. Ray Bradbury (États-Unis, 1920-2012). Très jeune, il fonde son propre magazine de science-fiction et vend, en 1941, sa première nouvelle. Il commence dès lors une carrière d'écrivain professionnel, publiant dans des revues comme *Wonder Stories*, *Planet Stories* ou *Weird Tales* tout en collaborant sous différents pseudonymes à des revues policières. Son premier recueil de nouvelles fantastiques et de science-fiction, *Dark Carnival*, paraît en 1947 et, en 1950, il obtient son premier grand succès public avec les *Chroniques martiennes* (*The Martian Chronicles*, Folio). La publication en 1953 de *Fahrenheit 451* consolide son statut d'auteur de science-fiction capable d'intéresser un public non initié au genre.

Suivent alors plusieurs recueils de nouvelles parmi lesquels *Le Pays d'octobre* (*The October Country*, 1955, Denoël, « Présence du Futur », no 20), *Un remède à la mélancolie* (*Medicine for Melancholy*, 1958, Folio) et quelques romans comme *Le Vin de l'été* et *La Foire des ténèbres*.

Parallèlement, il rédige quelques scénarios de cinéma, dont *Moby Dick* (1956) pour John Huston, et se lance dans l'écriture de pièces de théâtre inspirées par son amour de l'Irlande. Il a également publié plusieurs romans à tonalité autobiographique comme *Le Fantôme d'Hollywood* (*A Graveyard for Lunatics*, 1990, Denoël, « Empreinte »).

120. Depuis la première publication de *L'Anatomie de l'horreur*, Jack Clayton a réalisé une adaptation cinématographique de *La Foire des*

ténèbres (1983) sur un scénario de Ray Bradbury.

121. *Dandelion Wine* (1959), roman de Ray Bradbury (10/18).

122. En français dans le texte.

123. Écrivain naturaliste américain (1871-1945), Theodore Dreiser rompit avec la bienséance du roman du XIX^e siècle et aborda des sujets jusqu'alors interdits, ce qui lui valut les foudres de la censure. Son premier roman, *Sister Carrie* (*Sister Carrie*, 1900), qui retrace l'histoire d'une fille pauvre devenue actrice, fut immédiatement retiré de la circulation pour « immoralité ». Il n'en poursuivit pas moins, au fil de ses œuvres, la dénonciation des tabous du puritanisme : la sexualité et l'argent. Son roman le plus célèbre, *Une tragédie américaine* (*An American Tragedy*, 1932), est le portrait d'un assassin inspiré d'un fait divers.

124. Écrivain américain (1876-1941), Sherwood Anderson se fit connaître en publiant en 1919 *Winesburg-sur-Ohio* (*Winesburg, Ohio*), recueil de nouvelles brèves et réalistes mettant en scène quelques habitants d'un village, à la sexualité écrasée sous le poids du puritanisme. Abordant surtout, mais non d'une manière exclusive, les questions sexuelles, Sherwood Anderson eut rapidement la réputation – injustifiée – de rechercher le sensationnel. En fait, il fut le premier romancier américain à s'attaquer aux problèmes sexuels des adolescents et à leurs conséquences. L'ensemble de son œuvre, avec ses personnages perdus au milieu du monde violent de l'industrialisation, apparaît comme une protestation contre le conformisme social.

125. *R Is for Rocket* (1962) et *S Is for Space* (1966). Ces deux recueils – sans équivalent français – reprennent en majorité des nouvelles parues dans les précédents recueils de Bradbury.

126. Les romans de Larry Niven (États-Unis, 1938) se présentent essentiellement comme des extrapolations scientifiques sérieusement fondées. Plusieurs de ses fictions décrivent des extraterrestres en rivalité avec l'homme dans un avenir lointain. Son œuvre la plus connue est *L'Anneau-Monde* (*Ringworld*, 1970 ; J'ai lu, no 9650), premier titre d'un cycle au titre homonyme.

127. Auteur prolifique de « l'Âge d'or » de la science-fiction (États-Unis, 1907-1988). Son œuvre la plus célèbre est le cycle de *L'Histoire du futur*, rédigé entre 1939 et 1950.

128. Les romans cités par Stephen King sont parmi ses plus célèbres.

129. *Dubliners* (1914), recueil de nouvelles de l'écrivain irlandais James Joyce.

130. *The October Country* (1955), recueil de nouvelles de Ray Bradbury contenant notamment : « *The Jar* » (« Le Bocal »), « *The Crowd* » (« La Foule ») et « *The Small Assassin* » (« Le Petit Assassin »).

131. Les Éditions Albin Michel ont publié en 1985, dans la collection « Spécial USA », deux albums consacrés aux histoires de Ray Bradbury mises en images par les artistes de EC Comics : *Monsieur Sourire*, qui contient des B.D. d'horreur (dont l'histoire du croque-mort racontée par Stephen King), et *Planète rouge*, recueil de B.D. de science-fiction.

132. Célèbre acteur américain de l'époque du cinéma muet (1883-1930), spécialisé dans les rôles de personnages monstrueux.

133. *The Hunchback of Notre Dame* (1923), film de Wallace Worsley.

134. *The Phantom of the Opera* (1925), film de Rupert Julian.

135. *West of Zanzibar* (1928), film de Tod Browning.

136. Il existe deux versions de *The Unholy Three* avec Lon Chaney : une version muette de Tod Browning en 1925 et une parlante de Jack Conway en 1930. Le film de Conway est le seul film parlant de Lon Chaney.

137. *The Black Ferris* (1948) est parue en France dans *Territoires de l'inquiétude* 6, anthologie d'Alain Dorémieux (Denoël, « Présence du Fantastique », no 30).

138. *Invitation to the Dance* (1975), film réalisé et interprété par Gene Kelly.

139. Citation de *La Foire des ténèbres* ; traduction de Richard Walters & Brigitte Mariot. Denoël pour tous les extraits cités.

140. « *The Playground* », nouvelle publiée à la suite du roman *Fahrenheit 451* (Denoël, « Lunes d'encre »).

141. Ce personnage de marin aveugle ne fait qu'une brève apparition dans *L'Île au trésor* (1883) de Stevenson, puisqu'il meurt dans la première partie du roman, au chapitre 5, intitulé « La fin d'un aveugle ».

142. *The Chocolate War* ainsi que la suite que Robert Cormier lui a

donnée, *Beyond the Chocolate War* (*Après la guerre des chocolats*), publiés à L'École des Loisirs, sont en passe de devenir en France des classiques de la littérature de jeunesse. Robert Cormier (1925-2000), écrivain américain d'ascendance québécoise, a également écrit un roman fantastique pour adultes, *L'Éclipse* (*Fade*, 1988, L'École des Loisirs), salué par Stephen King comme son chef-d'œuvre.

143. Cet écrivain américain (1926-1990), dont les œuvres sont jusqu'à ce jour inédites en français, figure au nombre des admirations de Stephen King, qui lui a dédié son recueil *Rêves et Cauchemars* (*Nightmares and Dreamscapes*, 1993, Le Livre de Poche).

144. Poète et dramaturge irlandais (1865-1939), Prix Nobel de littérature 1923.

145. Voir note 35, chap. 2. Malgré une œuvre relativement peu abondante, il apparaît néanmoins comme un des maîtres du fantastique contemporain. Selon ses propres termes, plus que l'épouvante « qui lève le cœur », son domaine est celui de la terreur « qui glace l'esprit ». Comme l'écrit Stan Barets, « l'œuvre de Matheson [...] constitue le lien parfait entre des anciens comme Bloch et de jeunes auteurs tels que King, Koontz ou Masterton, même si ceux-ci sont beaucoup plus friands que lui de surnaturel et de sanguinolent ».

146. Roman inédit en France, publié en 1960.

147. *The Deadly Mantis* (1957), film de Nathan Juran.

148. *Beginning of the End* (1957), film de Bert I. Gordon. Inédit en France.

149. La comédie « bêtasse » à laquelle Matheson fait allusion est sans doute *Remarions-nous* (*Let's Do It Again*, 1953), film réalisé par Alexander Hall, remake musical de *Cette sacrée vérité* (*The Awful Truth*, 1937) de Leo McCarey.

150. Il s'agit du tournage du film de Jack Arnold, *L'Homme qui rétrécit* (*The Incredible Shrinking Man*, 1957).

151. En français dans le texte.

152. Le film auquel Matheson fait allusion est *The Incredible Shrinking Woman*, film de 1981 réalisé par Joel Schumacher, inédit en France.

153. Metteur en scène américain né en 1951 auquel on doit – entre autres films – *The Blues Brothers* (titre américain identique, 1980) et *Le*

Loup-Garou de Londres (*An American Werewolf in London*, 1981).

154. « *Born of Man and Woman* » (1950), nouvelle de Richard Matheson publiée chez J'ai lu dans *Nouvelles, 1950-1953*, tome 1, premier des trois volumes de l'intégrale des nouvelles de cet auteur.

155. Auteur de *La Vie de Samuel Johnson*, James Boswell (1740-1795) est, dans les pays anglo-saxons, le modèle du biographe. Sherlock Holmes dit parfois affectueusement en parlant de Watson : « Je suis perdu sans mon Boswell ! »

156. Écrivain britannique (1917-2008). Généralement présenté comme le rival de l'Américain Isaac Asimov – tant sur le plan romanesque que sur celui de la vulgarisation scientifique –, il est l'un des auteurs les plus populaires de la littérature de science-fiction. Souvent didactiques, ses romans des années 1950, axés sur la conquête de l'espace ou l'exploration de la lune, ont fait place dans les années 1960 à une veine que l'on pourrait qualifier de métaphysique. C'est à cette seconde manière qu'appartiennent des œuvres comme *2001, L'Odyssée de l'espace* (1968), version romanesque du célèbre film de Stanley Kubrick tiré d'une de ses nouvelles intitulée *La Sentinelle*.

157. D'origine russe, Isaac Asimov (1920-1992) émigre avec sa famille aux États-Unis à l'âge de trois ans. Sa carrière se partage entre l'enseignement de la biochimie, la vulgarisation scientifique et la science-fiction. Auteur extrêmement prolifique, il a publié près de quatre cents livres, qui – outre ses œuvres de science-fiction – comportent des ouvrages sur la physique, les mathématiques, mais aussi sur Shakespeare, la Bible, Sherlock Holmes ou la poésie.

Dans le domaine de la science-fiction, son cycle *Fondation* (sept volumes publiés de 1951 à 1992 ; Denoël, Pocket et Gallimard, « Folio.SF ») se place, par l'ampleur de sa construction, au premier rang des grands cycles du genre. Parmi ses autres œuvres, il convient également de citer *Le Cycle des robots* (cinq volumes, J'ai lu). Ajoutons qu'Isaac Asimov, intéressé par la littérature criminelle, a souvent associé science-fiction et intrigue policière (*Les Cavernes d'acier*, *The Caves of Steel*, 1954, J'ai lu, no 404). Il a également écrit d'orthodoxes histoires de détectives, telles les nouvelles du *Cycle du Club des veufs noirs* (cinq volumes publiés en 10/18 et réunis en un volume chez Omnibus).

158. Écrivain américain né en 1938. Auteur d'extrapolations scientifiques sérieusement fondées. Son cycle de *L'Anneau-monde* débuté en 1970 est son œuvre la plus célèbre.

159. Le *Cycle de Narnia* est une série de sept romans écrits par l'écrivain anglais C. S. Lewis (1898-1963) narrant les aventures d'un groupe d'enfants dans un monde imaginaire. Peu connu en France avant ses adaptations au cinéma, il est fait figure désormais de classique de la fantasy.

160. Citation de *L'Homme qui rétrécit*, nouvelle traduction de Jacques Chambon (Gallimard, « Folio SF »), pour tous les extraits cités.

161. *The Hobbit, or : There and Back Again* (1937 ; Le Livre de Poche, n° 6615) de J. R. R. Tolkien (1892-1973).

162. Voir note 42, chap. 2.

163. *Feral*, 1974.

164. Voir note 5, chap. 2.

165. On peut s'étonner que Stephen King cite Jeffrey Catherine Jones (1944-2011) plutôt que Frank Frazetta, mais si Jones a, en effet, illustré un certain nombre de livres de *sword and sorcery* vers la fin des années 1970 (notamment des rééditions de Robert E. Howard chez Zebra Books), elle a par la suite complètement abandonné le genre.

166. Voir note 5, chap. 4.

167. « *The People of the Black Circle* » (1934), nouvelle publiée dans *L'Heure du dragon*, deuxième volume de l'intégrale *Conan* chez Bragelonne.

168. Écrivain américain (1900-1938). Né dans le milieu petit-bourgeois du Sud, qu'il décrit dans *Aux sources du fleuve* (*Look Homeward, Angel*, 1939), Thomas Wolfe est l'auteur de romans tumultueux qui forment une des plus vastes autobiographies de la littérature américaine. Sorte de Prométhée des lettres, mû par une incroyable énergie, usant d'une rhétorique éloquente, il s'était donné comme ambition de tout décrire de l'Amérique.

169. Ville du Wisconsin où Robert Bloch séjourna de 1927 à 1953.

170. Magazine américain de bandes dessinées d'horreur qui connut une édition française de 1969 à 1972. Deux albums anthologiques ont été publiés par Label Delirium en 2012 et 2013.

171. « Méchant » des aventures de Superman. Lex Luthor a été incarné par Gene Hackman dans le film *Superman* de Richard Donner

en 1978.

172. *Thomas Covenant the Unbeliever*. Cette trilogie (Pocket, Le Pré-aux-Clercs), un des plus gros succès de *fantasy* des années 1980, est due à l'écrivain américain Stephen Donaldson (né en 1947). Publiée entre 1977 et 1983, cette suite romanesque met en scène « Thomas, le lépreux névrotique, appelé à combattre malgré lui le sinistre Lord Foul qu'il ne parviendra à dominer que grâce à la magie » (Stan Baretts, *Le Science-Fictionnaire 1*, Denoël).

173. Publié en trois tomes de 1954 à 1956, *The Lord of the Rings* de J. R. R. Tolkien (Grande-Bretagne, 1892-1973) est « le » chef-d'œuvre de la *fantasy*. Véritable livre culte international, son succès, depuis 1965, ne s'est jamais démenti (Bourgois et Pocket).

174. Personnage créé par Kenneth Robeson, pseudonyme sous lequel se dissimulaient plusieurs écrivains, dont le plus prolifique fut sans conteste Lester Dent (1905-1959), qui rédigea 138 des 181 romans consacrés à « l'Homme de bronze ». Doc Savage, dont les aventures furent partiellement publiées aux Éditions Marabout, est un justicier de génie aidé par une équipe d'amis, hommes d'action mais également savants, érudits et techniciens de réputation mondiale.

175. *Hell House* (1971). Ce roman, dont l'intrigue n'est pas sans rappeler *Maison hantée* de Shirley Jackson, a été publié aux Éditions J'ai lu (no 1971).

176. *What Dreams May Come* (1978 ; J'ai lu) narre les tribulations d'un homme qui revient d'entre les morts pour tenter de convaincre son épouse de l'existence de l'au-delà afin qu'elle puisse l'y rejoindre.

177. Apparemment, le projet n'a jamais abouti, mais Isaac Asimov, qui avait écrit la novélisation du film, a écrit sa propre suite, *Destination cerveau* (*Fantastic Voyage II : Destination Brain*, 1987, Pocket, no 5381).

178. C'est en imaginant les possibilités d'échanges sexuels entre Terriens et extraterrestres, lors de la publication en 1952 de sa nouvelle *The Lovers* (qu'il étendit en 1961 aux dimensions du roman : *The Lovers* ; *Les Amants étrangers*, Gallimard, « Folio SF »), que Philip José Farmer (États-Unis, 1918-2009) attira sur lui l'attention. Si le thème de la sexualité imprègne une partie de son œuvre, il a su au fil de sa carrière jouer un rôle de provocateur sans pour autant s'y laisser enfermer. Plusieurs périodes ponctuent ainsi son œuvre ; la première concerne les thèmes de la sexualité et de la religion, la deuxième est

tournée vers l'*heroic fantasy* et la troisième pourrait être qualifiée d'eschatologique. C'est à cette source d'inspiration que se rattache *Le Fleuve de l'éternité* (1971-1983), vaste cycle romanesque (5 volumes publiés au Livre de Poche) où les milliards d'êtres humains ayant vécu depuis les origines ressuscitent en même temps sur les bords d'un fleuve long de quarante mille kilomètres.

Ajoutons que Philip José Farmer est l'aussi l'auteur de délirantes parodies, telle *Tarzan vous salue bien* (*Tarzan Alive, A Definitive Biography of Lord Greystoke*, 1972 ; Champ Libre, 1978).

179. Écrivain américain né en 1934. Dans les années 1970, Harlan Ellison fit figure de rénovateur de la science-fiction en publiant une anthologie à valeur de manifeste *Dangereuses Visions*, 1967 ; J'ai lu no 626 et no 627).

180. Pas plus intéressé par les sciences exactes que par les thèmes de la conquête de l'espace ou de l'exploration du futur, Theodore Sturgeon (États-Unis, 1918-1985) est l'écrivain typique de science-fiction pour « ceux qui, selon l'expression de Terry Carr, détestent la science-fiction ». La voie qu'il choisit est beaucoup plus intimiste et ses thèmes de prédilection – lui-même souffrant de lourdes difficultés relationnelles – sont la solitude, l'incommunicabilité, l'infirmité mentale ou physique. Avant tout auteur de nouvelles (*L'Homme qui a perdu la mer*, Les Belles Lettres), il a cependant écrit quelques romans, dont deux font aujourd'hui figure de classiques : *Cristal qui songe* (*The Dreaming Jewels* ; 1950, J'ai lu, no 369) et *Les Plus qu'humains* (*More Than Human* ; 1953, J'ai lu, no 355). Voir note 39, chap. 6.

181. *Some of Your Blood* (1961). Ce court roman de Theodore Sturgeon a été publié en 2008 aux éditions Télémaque dans la collection « Entailles ».

182. Critique et essayiste américain (1917-2003). Spécialisé dans l'analyse ethnographique de la culture américaine, il s'est fréquemment intéressé à la science-fiction et au fantastique... et en particulier aux œuvres de Stephen King.

183. On pourrait également citer, dans le domaine français cette fois, au moins deux romans qui ont abordé avec talent et ingéniosité ce thème, et bien avant Matheson : *Un homme chez les microbes* (1928), de Maurice Renard, et *Les Petits Hommes de la pinède* (1929), d'Octave Béliard.

184. Inédit en France.

185. Écrivain britannique né en 1943. Une dizaine de ses romans ont été traduits en français, dont le très curieux *Images perdues* (*Ancient Images*, 1989, J'ai lu, no 2919), sur le thème du film maudit.

186. Voir note 1, chap. 7.

187. Auteur britannique de nouvelles fantastiques (1914-1981). Aucun de ses recueils n'a été traduit en français.

188. Écrivain britannique contemporain, auteur de romans d'horreur inédits en France.

189. Écrivain américain né en 1947, Thomas Tessier est l'auteur d'une douzaine de romans de suspense et de terreur, dont certains ont été traduits en français : *Fantôme* (*Phantom*, 1982, Les Belles Lettres), *L'Antre du cauchemar* (*Finishing Touches*, 1986 ; Pocket, no 9006).

190. *The Nightwalker*, 1980 ; J'ai lu, no 2693.

191. Écrivain américain contemporain, connu pour ses récits de voyages (*Le Dernier Train de Patagonie*) et pour son roman *Mosquito Coast*, adapté au cinéma par Peter Weir.

192. « Policés », les contes surnaturels de M.R. James le sont à plus d'un titre : par le raffinement du style (ses histoires de fantômes sont destinées au départ à un public restreint de fins lettrées), par le refus des effets outranciers (il préfère insinuer le malaise et suggérer l'horreur) et par le choix des personnages, généralement des érudits ou des universitaires.

193. *The Parasite*, 1980, J'ai lu, no 2058.

194. Joyce Carol Oates fait figure, pour Stephen King, de grande romancière classique.

195. Citation du *Parasite*, d'après la traduction de Gérard Lebec, Éditions J'ai lu. À noter que Stephen King cite ici l'édition anglaise de ce roman (parue sous le titre *To Wake the Dead*), alors que la traduction française est celle de l'édition américaine, légèrement remaniée par son auteur.

196. Recueil de nouvelles publié en 1964 ; inédit en France. On trouvera cependant dans l'anthologie d'August Derleth, *La Chose des ténèbres* (*Tales of the Cthulhu Mythos* ; Pocket), une des nouvelles de *The Inhabitants of the Lake*, *Sueurs froides* (*Cold Print*).

197. Recueil de nouvelles publié en 1976 ; inédit en France. Quelques-unes des nouvelles extraites de *The Height of the Scream* ont néanmoins été publiées dans *L'Homme du souterrain*, recueil de quatorze contes fantastiques de Ramsey Campbell, choisis et présentés par Richard D. Nolane (« Le Masque fantastique », no 16).

198. *The Companion* (1976) ; la traduction de cette nouvelle a paru dans *Territoires de l'inquiétude 1*, anthologie d'Alain Dorémieux, Denoël, « Présence du Fantastique », no 17.

199. *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1837). Ce roman inachevé de Poe a été traduit par Baudelaire.

200. *The Case of Charles Dexter Ward*. Ce court roman écrit entre 1927 et 1928 a été publié pour la première fois aux États-Unis en 1941 dans la revue *Weird Tales*. Il figure en français dans le recueil *Par-delà le mur du sommeil* (Gallimard, « Folio. SF »).

201. *At the Mountains of Madness*, 1936 (J'ai lu).

202. *The Doll Who Ate His Mother*, 1976 (J'ai lu), traduction de Monique Lebailly.

203. La trilogie de Stephen Donaldson a été publiée chez Pocket et Le Pré-aux-Clercs.

204. Créatures monstrueuses de la mythologie lovecraftienne qui essaient de reconquérir la Terre sur laquelle ils étendirent leur puissance aux temps immémoriaux.

205. Village du Massachusetts imaginé par Lovecraft, théâtre d'une naissance monstrueuse dans *L'Abomination de Dunwich* (*The Dunwich Horror*, 1928).

206. Voir note 20, chap. 4.

207. Ville de Nouvelle-Angleterre où naquit et mourut Lovecraft.

208. Écrivain américain né en 1935. Son premier roman, *Le Plus Sauvage d'entre nous* (*Horseman Pass By*, 1961), qui comme les suivants prend comme point d'ancrage son Texas natal, fut immédiatement porté à l'écran par Martin Ritt. Menant de front une carrière de scénariste (quelque vingt scripts) et de romancier (une dizaine de romans que la critique qualifie de « brillants et désenchantés »), Larry McMurtry est également bibliophile et libraire. Parmi ses romans traduits en français, citons *La Dernière Séance* (*The Last Picture Show*,

1966), porté à l'écran par Peter Bogdanovitch en 1971, et *La Rose du désert* (*The Desert Rose*, 1983).

209. Difficilement classable, Fritz Leiber (États-Unis, 1910-1992) arpenta avec un bonheur égal les divers champs de la science-fiction : de l'anticipation classique – mais servie par un réalisme exceptionnel (*Le Vagabond*, *The Wanderer*, 1964, Le Livre de Poche, no 7072) à l'*heroic fantasy* (*Le Cycle des épées* – œuvre poursuivie sur presque cinquante ans – publié chez Bragelonne), en passant par le fantastique.

210. *Smoke Ghost* (1941). Texte paru en France dans le recueil *Les Lubies lunatiques* (Pocket, no 5351).

211. *Our Lady of Darkness*, 1977 ; Denoël, « Présence du Fantastique », no 23.

212. Sur Clark Ashton Smith, voir note 24, chapitre 2.

213. Transamerica Pyramid : immeuble de forme pyramidale, siège de la compagnie Transamerica. Construite en 1972, « elle est devenue un des symboles architecturaux de la ville au même titre que le Golden Gate » (*Guide du routard, États-Unis, côte Ouest et Rocheuses*).

214. Voir note 67, chap. 8.

215. Voir note 180 de ce chapitre.

216. Écrivain américain (1914-1959) dont l'œuvre oscille entre le fantastique, l'*heroic fantasy* et le *space opera*.

217. Écrivain britannique né en 1939. Guy N. Smith a abordé tous les genres de la littérature populaire. Quelques-uns de ses romans d'épouvante, comme *Le Spectre insatiable* (*The Undead*, 1983), ont été publiés en français dans la collection « Gore » aux éditions Fleuve noir.

218. Roman inédit en français, publié en 1975,

219. Sur la réputation de James Herbert : Stephen King décrit ici une situation qui prévalait au début des années 1980. Depuis la parution d'*Anatomie de l'horreur* – et en partie grâce à l'éloge que King fait de Herbert –, nombre d'écrivains œuvrant dans le fantastique ont révisé leur jugement, dont certains (notamment Ramsey Campbell) publiquement.

220. Voir note 1, chap. 1.

221. *The Fog* (1975), Pocket, no 9032.

222. *The Survivor* (1976). À noter qu'avant d'être publié chez Pocket sous le titre *Le Survivant* (no 9036) puis *Survivant* chez Milady, ce roman avait paru dans la collection « Le Masque Fantastique », sous le titre *Celui qui survit*.

223. *The Spear* (1978), Pocket, no 9064.

224. *The Dark* (1980), J'ai lu, no 2056.

225. En français dans le texte.

226. En français dans le texte.

227. Écrivain américain (1923-1997). James Dickey est essentiellement poète ; il a cependant écrit un roman qui fit date, *Délivrance* (*Deliverance*, 1970 ; Gallmeister), porté à l'écran par John Boorman en 1974.

228. Écrivain américain (1935-2012). Ses romans sont autant de variations sur le « grotesque sudiste » où la frontière entre les monstres et les gens normaux est abolie.

229. Journaliste, essayiste et romancière, Joan Didion (États-Unis, 1934) est également l'auteur de nombreux scénarios, dont celui de *Panique à Needle Park* réalisé par Jerry Schatzberg en 1971. Après avoir traité, dans ses premiers romans, des dérèglements de la société californienne (*A Book of Common Prayer*, 1977 ; *Un livre de raison*, Grasset), elle a élargi son inspiration, abordant par exemple les conflits en Amérique latine (*Salvador*, 1983 ; inédit en France) ou l'impact des exilés cubains sur la société américaine (*Democracy*, 1986 ; *Démocratie*, Robert Laffont, « Pavillons poche »).

230. Écrivain américain (1915-1983). Auteur de romans noirs, souvent considéré comme le successeur de Raymond Chandler, John Ross McDonald est le créateur du célèbre détective privé Lew Archer.

231. Écrivain américain né en 1942. C'est avec *Le Monde selon Garp* (*The World According to Garp*, 1978 ; Points) que John Irving s'impose comme un auteur de premier plan. Véritable portrait d'une époque, ce roman à l'humour ravageur qui traite des relations entre un fils et sa mère, féministe acharnée, est vite devenu un livre culte. Parmi ses autres romans, citons *L'Hôtel New Hampshire* (*The Hotel New Hampshire*, 1981) et *L'Œuvre de Dieu, la part du diable* (*Cider House*

Rules, 1985).

232. De nationalité britannique (née en Perse en 1919 et décédée à Londres en 2013), Doris Lessing vécut à partir de 1925 dans une ferme de Rhodésie où ses parents émigrèrent. À vingt ans, elle commence à écrire et s'inscrit au Parti communiste. Après deux mariages malheureux, elle retourne vivre en Angleterre et publie son premier livre en 1950 : *Vaincue par la brousse* (*The Grass is Singing*, J'ai lu). Suit alors un cycle romanesque, écrit entre 1952 et 1965, où elle transpose sa propre existence : *Les Enfants de la violence* (Le Livre de Poche). Extrêmement prolifique, son œuvre est devenue, malgré les réserves émises par son auteur, une des références du féminisme des années 1970.

233. V. S. Naipaul, né en 1932 dans l'île de la Trinité aux Antilles, appartient à une famille hindoue. Après des études à Oxford, il devient journaliste pour la BBC et travaille également pour la télévision. Son premier roman, *Le Masseur mystique* (*The Mystic Masseur* ; Grasset, « Les Cahiers rouges »), paraît en 1957. À l'instar d'*Une maison pour monsieur Biswas* (*A House for Mr. Biswas*, 1964 ; Gallimard, « L'imaginaire »), l'action de plusieurs de ses romans se déroule aux Antilles ; ses thèmes de prédilection – la violence politique, le déracinement et l'aliénation des individus – ont souvent amené la critique à le comparer à Joseph Conrad.

234. *The H-Man*, film de Ishiro Honda, réalisé en 1958. Titre japonais : *Bijo to Ekita Ningen*.

235. Citation de *Fog*. Trad. d'Anne Crichton, Milady, comme tous les extraits cités par la suite.

236. Auteur américain de l' « Âge d'or » de la science-fiction (1907-1988).

237. Après de brillantes études à Cambridge, Margaret Drabble (Grande-Bretagne, 1939) publie son premier livre en 1963, *Une volière en été* (*A Summer Birdcage*, Robert Laffont). Au travers de ses romans, elle essaie de décrire « les obstacles intérieurs et psychiques, obstacles d'un type nouveau, qui se dressent devant une femme alors qu'elle peut se considérer comme "libérée", nantie d'un métier et même assurée de sa réussite » (Christine Jordis, *Magazine littéraire*, 1983).

238. *Tarantula* (1958). Réalisateur : Jack Arnold.

239. *The Deadly Mantis* (1957). Réalisateur : Nathan Juran.

240. *Them* (1954). Réalisateur : Gordon Douglas.
241. *Earth vs. the Flying Saucers* (1956). Réalisateur : Fred F. Sears.
242. *Shudder pulps* : *pulps* spécialisés dans les histoires d'épouvante, qui textuellement – *shudder* signifie « frisson » – font frissonner.
243. Écrivain canadien (1920-2004) dont les romans de suspense à succès comme *Airport* (1968) ont inspiré des films catastrophes dans les années 1970.
244. Auteur américain de romans noirs (1916-1986), créateur du détective privé Travis McGee.
245. Écrivain américain (1887-1957), un des plus prolifiques de l'ère des *pulps*. Deux de ses romans ont été publiés en France dans la mythique collection « Le Rayon Fantastique » : *Le Maître du temps* (*The Man who Mastered Time*, 1929) et *Tarrano le conquérant* (*Tarrano the Conqueror*, 1930).
246. Célèbre revue de littérature policière (1920-1951) où furent publiés les maîtres du roman noir américain.
247. Voir note 17, chap. 1.
248. Voir note 32, chap. 8.
249. *The Vengeance of Nitocris* (1928), nouvelle de Tennessee Williams publiée en français chez Futuropolis, « Futuropolice Nouvelle », en 1983.
250. Écrivain américain (1925-2012). Auteur prolifique, son œuvre comprend des romans, des essais, des pièces de théâtre, et des romans policiers publiés sous le pseudonyme d'Edgar Box. Si ses premiers romans furent des romans de guerre, l'Histoire romancée occupe la deuxième partie de sa carrière. Parmi la vingtaine de romans traduits en français, citons *Lincoln* (*Lincoln*, 1984, Julliard) et *En direct du Golgotha* (*Live from Golgotha*, 1992, Fayard).
251. Voir note 47, chap. 8.
252. Kitty Genovese, jeune femme violée et tuée en mars 1964, devant l'immeuble où elle demeurait, sans qu'aucun de ses voisins réagisse à ses hurlements, certains d'entre eux ayant même assisté à la scène du haut de leur balcon.

253. *The Whimper of Whipped Dog* (1973), texte figurant au sommaire du recueil *La Machine aux yeux bleus*, Flammarion, collection « Imagine ».

254. *The City on the Edge of Forever*, épisode de la première saison de *Star Trek*, réalisé par Joseph Pevney, première diffusion française : 13 juin 1982 (dans *Star Trek, le fabulaire du futur*, par André-François Ruaud, Éditions DLM, ex-Car rien n'a d'importance, 1995).

255. *The New York Review of Bird* (1975).

256. *Strange Wine* (1978), Les Humanoïdes Associés, 1979.

257. *Pimple* : comédon, point noir.

258. *Croatoan* (1975).

259. Écrivain américain né en 1937. Personnage secret, quasiment disparu de la scène publique depuis 1963 – date de la publication de son premier roman, *V. (Le Seuil)* –, il se fit remplacer, en 1967, par un acteur lors de la remise du plus important prix littéraire américain, le National Book Award, qu'il venait d'obtenir pour *L'Arc-en-ciel de la gravité* (*Gravity's Rainbow*, Points). Son refus de toute apparition médiatique alimente les rumeurs et lui vaut le surnom d' « écrivain anonyme ». Son œuvre mêle absurde et érudition.

260. Inédit en France.

261. Le film en production auquel Stephen King fait allusion est sans nul doute *L'Incroyable Alligator* (*Alligator*, 1980) de Lewis Teague.

262. Citation de *Hitler peignait des roses*, d'après la traduction de Guy Casaril (Les Humanoïdes Associés), pour tous les extraits cités.

263. Maison d'édition américaine de bande dessinée qui connut son heure de gloire dans la première partie des années 1950. C'est à ses récits d'horreur et de science-fiction qu'elle doit sa durable célébrité.

264. Jonathan Edwards : philosophe et théologien américain (1703-1758), calviniste dans la tradition puritaine, auteur de plusieurs ouvrages de théologie.

265. Écrivain américain (1920-1995), auteur de romans et de nouvelles au style foisonnant et baroque, empreint d'humour noir comme *Un sale type* (1967) ou *Au commencement était la fin* (1985).

266. Edward Teach, dit Barbe-Noire, célèbre pirate du XVIII^e siècle dont la cruauté est restée célèbre. « Au soir de grandes beuveries, il faisait éteindre les chandelles et tirait dans l'obscurité avec ses pistolets, en un horrible jeu de massacre. » (René Réouven, *Dictionnaire des assassins*, Denoël)

267. « Résurrectionnistes » écossais du XIX^e siècle. « À l'école de chirurgie d'Édimbourg, exerçait dans les années 1820 un certain professeur Knox, qui poursuivait des études anatomiques d'un caractère très particulier. Pour ses recherches, il avait besoin de nombreux sujets. Il s'aboucha donc avec un "résurrectionniste", nommé Burke. On appelait ainsi des hommes de main spécialisés dans la fourniture aux amphithéâtres des cadavres qu'ils allaient déterrer dans les cimetières, la nuit des enterrements. [...] Mais voilà : le professeur Knox exigeait toujours de nouveaux cadavres. [...] Alors, Burke et son complice Hare se mirent à errer dans les rues où les passants isolés pressent le pas. [...] Et le professeur payait sans poser de questions. Quand ils furent arrêtés, les deux hommes avouèrent une trentaine d'assassinats. » (René Réouven, *Dictionnaire des assassins*, Denoël) Ce fait divers a inspiré à Stevenson une nouvelle, *Les Pourvoyeurs de cadavres*, et plusieurs films d'épouvante, dont *Le Récupérateur de cadavres* de Robert Wise (*The Body Snatcher*, 1945).

268. Général nordiste américain (1839-1876). Sorti de West Point, George Armstrong Custer se distingua dans la guerre de Sécession. Promu général, il fut cerné et massacré avec plusieurs centaines de ses hommes au cours d'une opération contre les Sioux.

269. *The Sundial* (1958), Pocket, no 9151.

270. Voir note 85, chap. 9.

271. *Gravity's Rainbow* (1967), Le Seuil.

272. L'histoire de succube écrite par Matheson à laquelle King fait allusion est sans doute *Julie* (*The Likeness of Julie*, 1962), publiée en France dans *Nouvelles*, tome 3 (J'ai lu).

273. *Lonely Women are the Vessels of Time* (1976).

274. *Emissary from Hamelin* (1977).

275. *From A to Z in the Chocolate Alphabet* (1976).

276. L'intégrale des poèmes en prose de Clark Ashton Smith (1893-1961) a été publiée en français sous le titre *Nostalgie de*

277. Poète, compositeur et parolier américain (1933-2015) à qui il a souvent été reproché d'écrire à l'eau de rose On lui doit, entre autres, *If You Go Away*, adaptation de *Ne me quitte pas* de Brel ; l'écoute de ladite adaptation de Brel justifie à elle seule ce reproche.

278. C'est à ses nouvelles criminelles et fantastiques, teintées d'humour noir, réunies dans les recueils *Bizarre, Bizarre (Someone like you, 1953 ; Gallimard, « Folio »)* ou *Kiss Kiss (Kiss Kiss, 1960 ; Gallimard, « Folio »)* que Stephen King fait ici allusion (et non à ses œuvres écrites pour la jeunesse) quand il associe le nom de Roald Dahl (1916-1990) à celui de John Collier.

279. Une soixantaine de nouvelles insolites, fantastiques ou criminelles constamment rééditées dans les anthologies anglo-saxonnes n'ont pas réussi à imposer en France le nom de John Collier (1901-1980). Né en Angleterre, il écrivit son premier roman en 1930 (*His Monkey Wife ; Le Mari de la guenon*, Julliard). Suivirent quelques romans d'anticipation parmi lesquels *Full Circle* (1933). En 1942, il se fixa aux États-Unis et continua son travail d'écrivain en rédigeant essentiellement des nouvelles. Reconnu comme un maître du suspense et de l'histoire à chute, il reçut en 1951 un Edgar pour son recueil *Fancies & Goodnights*. Ses thèmes de prédilection sont les histoires d'empoisonnement, le pacte diabolique et l'assassinat de l'épouse gênante. En dehors de son premier roman et de quelques nouvelles éparpillées dans des revues ou des anthologies, il n'existe qu'un seul recueil traduit en français, *Un rien de muscade (A Touch of Nutmeg, 1943, NÉO, « Le Miroir obscur »)*.

280. Sans doute un des plus grands écrivains du ^{xx}e siècle, Jorge Luis Borges (Argentine, 1899-1986) a fait de l'érudition et de la métaphysique une variété de la littérature fantastique. Pour lui, la bibliothèque – il fut durant plusieurs années bibliothécaire à Buenos Aires – est une image du monde, ou mieux, elle est le monde. Dans une de ses nouvelles les plus célèbres, *Tlön Uqbar Orbis Tertius (Ficciones ; Fictions, Gallimard)*, quelques pages supplémentaires d'une encyclopédie décrivant un pays inconnu suffisent à contaminer l'univers au point de le transformer. Parmi ses nombreux ouvrages – recueils de nouvelles, poèmes, essais – dont la totalité a été traduite en français, citons *L'Aleph (El Aleph, 1949, Gallimard)* et *Le Livre de sable (El Libro de arena, 1975, Gallimard)*. Ses œuvres complètes sont désormais disponibles dans la « Bibliothèque de la Pléiade ».

281. *Burnt Offering*, 1974 ; Pocket, no 9094.

282. Race imaginaire inventée par Tolkien dans son roman *Bilbo le hobbit* (*The Hobbit, or : There and Back Again*, 1937). Signe particulier : un hobbit n'a pas besoin de chaussures, la plante de ses pieds est pourvue naturellement d'une bonne semelle de cuir.

283. Contrée désolée dans les Terres du Milieu, une des régions les plus sinistres de la géographie imaginaire du *Seigneur des anneaux* de Tolkien.

284. Les *Cliff Notes* et les *Monarch Notes* sont des guides de lecture écrits à l'intention des élèves du secondaire ; Stephen King n'est pas le premier à leur reprocher de déprécier les œuvres qu'ils analysent.

285. Critique littéraire et éditeur américain (1906-1994), membre du mouvement des « New Critics », Cleanth Brooks est l'auteur d'ouvrages théoriques et d'essais dont plusieurs sur William Faulkner.

286. *Alice's Restaurant* (1969). Réalisateur : Arthur Penn.

287. Dans *Les Proies de l'ombre* (NéO, « Fantastique/Science-fiction/Aventure, no 201) figurent quelques nouvelles consacrées à la ville imaginaire d'Oxum Station.

288. Manly Wade Wellman (États-Unis, 1905-1986) est un des six dédicataires d'*Anatomie de l'horreur*. Très prolifique durant la grande époque des *pulps*, il est surtout connu pour son personnage de John le Baladin. Dans la demi-douzaine de romans et la vingtaine de nouvelles où il apparaît, Wellman tire un merveilleux parti du folklore de la Caroline du Nord, région dans laquelle il s'est établi depuis les années 1950. Seules quelques-unes de ses nouvelles, dispersées dans des anthologies, ont été traduites en français.

10. La dernière valse. Horreur et morale, horreur et magie

1. *The Dead Zone* (1979), Le Livre de Poche, no 7488 (ce roman a été initialement publié par Lattès sous le titre *L'Accident*).

2. Charles Whitman : tueur de masse ayant sévi en juillet 1966 sur le campus de l'université du Texas à Austin. Posté au sommet de la Texas Tower, il a tiré sur la foule avec son fusil, tuant plusieurs personnes.

Ce fait divers a inspiré deux nouvelles à Stephen King : « La Révolte de Caïn » (« *Cain Rose Up* », in *Brume*) et « Un élève doué » (« *Apt Pupil* », in *Différentes Saisons*).

3. Kinky Friedman (né en 1944) est également l'auteur de romans policiers publiés aux Éditions Rivages dans la collection « Rivages/Noir » : *Meurtre à Greenwich Village*, *Quand le chat n'est pas là*.

4. De son vrai nom Salvatore Lombino, Ed McBain (États-Unis, 1926-2005) est né dans une famille d'émigrés italiens. Il enseigna quelque temps dans un lycée technique et, mettant à profit son expérience de professeur, écrivit sous le pseudonyme d'Evan Hunter *Graine de violence* (*The Blackboard Jungle*, 1954), roman porté à l'écran l'année suivante par Richard Brooks. La chance lui sourit une seconde fois quand un éditeur lui demande une série de romans criminels. « Je lui ai soumis un projet ; des romans dont les héros seraient les flics d'un commissariat. » Ainsi naquit la fameuse saga du 87^e District riche de cinquante-cinq titres. Désireux de bénéficier d'une totale liberté sur le plan politique et géographique, Ed McBain situa l'action de sa série dans une ville imaginaire, Isola (mot qui en italien signifie île), synthèse de plusieurs quartiers de New York où se trouvent rassemblées toutes les couches de la société. Cette suite romanesque commencée en 1956 avec *Du balai !* (*Cop Hater* ; Omnibus, « 87^e district » vol. 1) évite les pièges de la monotonie grâce à l'aspect « documentaire social » présent dans chaque épisode. En fait, les policiers du 87^e District sont les témoins privilégiés de l'évolution de la société américaine.

5. *Fuzz* (1968) ; *La Rousse*, « Série Noire » no 1295.

6. *Fuzz*, film de Richard Colla, 1972.

7. Inspecteur de police de souche italienne, Steve Carella est le personnage central de la série du 87^e District d'Ed McBain.

8. *M*A*S*H*, film de Robert Altman, 1970.

9. *The Naked City*, film de Jules Dassin, 1948.

10. Joueur de base-ball américain, Roger Maris (1934-1985) se signala, en 1961, en battant le record de frappes établi en 1927 par Babe Ruth et resté inégalé jusque-là.

11. *Hiroshima, mon amour*, film d'Alain Resnais, 1959.

12. *Varney the Vampire ; or, The Feast of Blood*, roman anglais

anonyme attribué à Thomas Prest ou à James Malcolm Rymer. Il connut, lors de sa parution en 1847, un énorme succès populaire. Inédit en français.

13. *Penny dreadfuls* : fascicules en vente pour un penny et racontant le plus souvent des histoires horribles et sensationnelles. *Dime* = 10 cents.

14. La *Comics Code Authority* (CCA) était une commission de censure du contenu des magazines de bandes dessinées. Apparue en 1954, elle s'est éteinte en 2011.

15. *Creepy* et *Eerie* (dont il est question un peu plus loin) sont des magazines de bandes dessinées « pour adultes » lancés par la firme Warren, le premier en 1965 et le second en 1967. Ajoutons qu'il y eut entre 1969 et 1972 une édition française de *Creepy*, d'*Eerie* ainsi que de *Vampirella*, magazine publié par la même firme et que Stephen King cite dans *Salem*.

16. Les bandes dessinées horribles des EC Comics comportaient des personnages récurrents qui présentaient les récits et donnaient le mot de la fin. À côté de la Vieille Sorcière, on trouvait également le Gardien du Caveau et le Gardien de la Crypte.

17. Dessinateur américain d'origine italienne (1927-1998). Certaines de ses planches pour les EC Comics ont été publiées en France dans des anthologies : *Les Meilleures Histoires de science-fiction*, *Les Meilleures Histoires de suspense* (Les Humanoïdes Associés, « Xanadu ») et *Planète rouge*, anthologie regroupant des histoires inspirées par des nouvelles de Ray Bradbury (Albin Michel, « Spécial U.S.A. »).

18. Éditeur américain de *comics* (1922-1992). Héritier des Éditions EC alors sur le déclin, il relança la firme en publiant, de 1947 à 1954, des magazines d'horreur, de science-fiction et de guerre.

19. Voir note 53, Chap. 2.

20. L'action du roman de l'écrivain américain Horace McCoy (1897-1955), *They Shoot Horses, Don't They ?* (1935, Gallimard, « Folio.Policier », no 962), se déroule lors d'un marathon-spectacle – comme on en organisait à l'époque de la Dépression – où un public avide de sensations venait voir de pauvres diables prêts à toutes les humiliations pour toucher quelques dollars. Sidney Pollack a réalisé en 1969 une adaptation cinématographique très réussie de ce roman, *On achève bien les chevaux*.

21. Inédit en français.
22. *Earth Abides* (1949), Robert Laffont, « Ailleurs & Demain/Classiques ».
23. *The Stand*. La première édition (1978) de ce roman fut tronquée par l'éditeur Doubleday. Ce n'est qu'en 1990 que Stephen King en fit paraître l'édition intégrale (et légèrement remaniée), publiée en trois volumes aux Éditions J'ai lu (no 3311, no 3312 et no 3313).
24. Allusion à la nouvelle *Le Troisième Sous-Sol* in *Histoires de voyages dans le temps*, *op. cit.*.
25. Voir note 20, chap. 6
26. En français dans le texte.
27. Allusion à un épisode de *La Maison d'à côté* d'Anne Rivers Siddons.
28. Allusion à un épisode de *La Foire des ténèbres* de Ray Bradbury.
29. Allusion au *Seigneur des anneaux* de J. R. R. Tolkien.
30. Le titre du poème de James Dickey auquel Stephen King fait ici référence est *Falling* ; c'est l'un de ses poèmes les plus célèbres. Inédit en français, il est recueilli dans *The Whole Motion, collected poems, 1945-1992*.

Postface

1. Stuart David Schiff : éditeur et anthologiste né en 1946. Sa revue *Whispers*, créée en 1977 et malheureusement disparue aujourd'hui, fut un des magazines les plus importants des années 1970-1980 et donna naissance à une série de six anthologies publiées par Doubleday ainsi qu'à une petite maison d'édition, Whispers Press, spécialisée dans les tirages limités (Robert Bloch, Fritz Leiber...). Schiff fut à quatre reprises lauréat du *World Fantasy Award*. Le no 17/18 de *Whispers* (août 1982) était un spécial Stephen King et contenait *Before the Play*, un prologue inédit de *Shining*, et une première version de la nouvelle *Ça vous pousse dessus* (*It Grows on You* ; version définitive parue dans *Rêves et Cauchemars*), ainsi qu'un essai de King racontant dans quelles

circonstances il avait écrit ces textes.

OUVRAGES DE STEPHEN KING

Aux Éditions Albin Michel

CUJO
CHRISTINE
CHARLIE
SIMETIERRE
L'ANNÉE DU LOUP-GAROU
UN ÉLÈVE DOUÉ – DIFFÉRENTES SAISONS
BRUME
ÇA (deux volumes)
MISERY
LES TOMMYKNOCKERS
LA PART DES TÉNÈBRES
MINUIT 2
MINUIT 4
BAZAAR
JESSIE
DOLORES CLAIBORNE
CARRIE
RÊVES ET CAUCHEMARS
INSOMNIE
LES YEUX DU DRAGON
DÉSOLATION
ROSE MADDER
LA TEMPÊTE DU SIÈCLE
SAC D'OS
LA PETITE FILLE QUI AIMAIT TOM GORDON
CŒURS PERDUS EN ATLANTIDE
ÉCRITURE
DREAMCATCHER
TOUT EST FATAL
ROADMASTER
CELLULAIRE
HISTOIRE DE LISEY
DUMA KEY

JUSTE AVANT LE CRÉPUSCULE
DÔME, tomes 1 et 2
NUIT NOIRE, ÉTOILES MORTES
22/11/63
DOCTEUR SLEEP
JOYLAND
MR MERCEDES
REVIVAL
CARNETS NOIRS
LE BAZAR DES MAUVAIS RÊVES
SLEEPING BEAUTIES

SOUS LE NOM DE RICHARD BACHMAN

LA PEAU SUR LES OS
CHANTIER
RUNNING MAN
MARCHE OU CRÈVE
RAGE
LES RÉGULATEURS
BLAZE

Index

1984 (film) [1](#)

2001 : L'Odyssée de l'espace (film) [1](#), [2](#)

Abominable Docteur Phibes, L' (film) [1](#)

Abri, L' (télévision) [1](#)

Ackerman, Forrest J. [1](#)

Adams, Richard [1](#)

Adventures of Chickenman, The (radio) [1](#)

Aickman, Robert [1](#), [2](#), [3](#)

AIP [1](#)

Voir American International Pictures

À la recherche de Bridey Murphy (livre) [1](#), [2](#)

À la recherche de Mr. Goodbar (film) [1](#)

Alfred Hitchcock présente (télévision) [1](#), [2](#), [3](#)

Alien (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#), [16](#)

Aliens Are Coming, The (téléfilm) [1](#)

American International Pictures [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)

Amityville, la maison du diable (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#),
[12](#), [13](#), [14](#), [15](#), [16](#), [17](#), [18](#)

Andy Warhol's Bad (film) [1](#)

Anges sauvages, Les (film) [1](#)

Approaching Oblivion (livre) [1](#)

Argento, Dario [1](#)

Arkham House [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#)

Arkoff, Samuel Z. [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#)

Armada (livre) [1](#)

Armée des morts, L' (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)

Arnold, Jack [1](#), [2](#)

Aronofsky, Darren [1](#)

Asimov, Isaac [1](#), [2](#)

Assaut (film) [1](#)

À toute vitesse (télévision) [1](#)

Attaque de la femme de 50 pieds, L' (Attack of the Fifty-Foot Woman)
(film) [1](#)

Attaque des sangsues géantes, L' (Attack of the Giant Leeches, The)
(film) [1](#)

Au commencement était la fin (livre) [1](#), [2](#), [3](#)

Au-delà du réel (télévision) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#),
[14](#), [15](#)

Aventures d'Arthur Gordon Pym, Les (livre) [1](#)

Aymé, Marcel [1](#)

Bainbridge, Beryl [1](#)

Ballard, J. G. [1](#), [2](#)

Beaumont, Charles [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)

Beck, Calvin [1](#), [2](#)

Beginning of the End (film) [1](#), [2](#)

Belle au bois dormant, La (film) [1](#)

Bid Time Return (livre) [1](#)

Bird, Cordwainer [1](#), [2](#)

Bizarre, bizarre (télévision) [1](#)

Black Book of Clark Ashton Smith, The (livre) [1](#)

Black House, The (livre) [1](#)

Black Mask (film) [1](#)

Blair Witch 2 : Le Livre des ombres (film) [1](#)

Blanche-Neige et les Sept Nains (film) [1](#), [2](#)

Blatty, William Peter [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)

Bloch, Robert [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#), [16](#), [17](#),
[18](#), [19](#), [20](#)

Blomkamp, Neill [1](#)

Bocal, Le (film) [1](#)

Bonnie and Clyde (film) [1](#), [2](#), [3](#)

Boomerang (télévision) [1](#)

Bradbury, Ray [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#), [16](#),
[17](#), [18](#), [19](#), [20](#), [21](#), [22](#), [23](#), [24](#), [25](#), [26](#), [27](#), [28](#), [29](#), [30](#), [31](#), [32](#), [33](#),
[34](#), [35](#), [36](#), [37](#), [38](#), [39](#), [40](#), [41](#), [42](#), [43](#), [44](#), [45](#), [46](#), [47](#), [48](#), [49](#), [50](#),
[51](#), [52](#), [53](#), [54](#), [55](#), [56](#), [57](#), [58](#), [59](#), [60](#), [61](#)

Braves gens ne courent pas les rues, Les (nouvelle) [1](#)

Brennan, Joseph Payne [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)

Brontë, Branwell [1](#), [2](#)
Brooks, Mel [1](#)
Brown, Fredric [1](#)
Browning, Ricou [1](#), [2](#)
Browning, Tod [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)
Bryant, Edward [1](#)
Burial, The (nouvelle) [1](#), [2](#)
Byron, lord [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#)
Cadran solaire, Le (livre) [1](#), [2](#), [3](#)
Cain, James M. [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)
Cain's Cutthroats (Children of Cain) (film) [1](#)
Cain's Hundred (télévision) [1](#)
Caird, Janet [1](#)
Campbell, John W. [1](#)
Campbell, Ramsey [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#),
[16](#), [17](#), [18](#), [19](#), [20](#), [21](#), [22](#), [23](#), [24](#), [25](#), [26](#), [27](#), [28](#), [29](#), [30](#), [31](#), [32](#),
[33](#), [34](#), [35](#)
Cantalupo, Michael [1](#), [2](#)
Carlson, Richard [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#)
Carpenter, John [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#)
Carrie (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)
Carrie (livre) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#)
Car Sinister (livre) [1](#)
Cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde, Le (livre) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#),
[8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#)
Castle of Frankenstein (magazine) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#)
Castle, William [1](#), [2](#), [3](#)
Cauchemar à 20 000 pieds (télévision) [1](#)
Cauchemar aux yeux verts, Le (The Aliens Are Coming) [1](#)
CBS Mystery Theater (radio) [1](#), [2](#), [3](#)
Cent Un Dalmatiens, Les (film) [1](#)
Cerveau d'acier, Le (film) [1](#), [2](#), [3](#)
Cerveau du nabab, Le (livre) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)
Ces garçons qui venaient du Brésil (livre) [1](#)
Chambre 1408 (film) [1](#)
Chambre des tortures, La (film) [1](#)

Charnas, Suzy McKee [1](#)
Chasse aux étoiles (Riders to the Stars) (film) [1](#)
Chayefsky, Paddy [1](#), [2](#)
Cheaters, The (nouvelle) [1](#)
Chermak, Cy [1](#)
Chicken Heart that Ate the World, The (radio) [1](#), [2](#)
Chiens de paille, Les (film) [1](#)
Children of the Kingdom (nouvelle) [1](#)
Chose d'un autre monde, La (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#),
[13](#), [14](#), [15](#), [16](#)
Chromosome 3 (film) [1](#), [2](#)
Chroniques martiennes (livre) [1](#), [2](#), [3](#)
Chrysalides, Les (livre) [1](#), [2](#)
Cinq Survivants (film) [1](#)
Clarke, Arthur C. [1](#), [2](#), [3](#)
Cline, C. Terry [1](#), [2](#)
Clone, The (livre) [1](#)
Cœur révélateur, Le (nouvelle) [1](#), [2](#), [3](#)
Coleridge, Samuel Taylor [1](#), [2](#), [3](#)
Collection, La (télévision) [1](#)
Collins, Wilkie [1](#), [2](#)
Colossus (livre) [1](#)
Compagnon, Le (nouvelle) [1](#), [2](#)
Complot de famille (film) [1](#)
Convoi de la peur, Le (film) [1](#), [2](#)
Cook, Oscar [1](#)
Coppola, Francis Ford [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#)
Corbeau, Le (film) [1](#)
Corman, Roger [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)
Cortázar, Julio [1](#)
Couleur tombée du ciel, La (livre) [1](#)
Cour de Canavan, La (nouvelle) [1](#)
Couronne de cuivre, La (livre) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)
Crane, Stephen [1](#)
Craven, Wes [1](#)
Créature de l'abîme, La (nouvelle) [1](#)

Crews, Harry [1](#)
Crichton, Michael [1](#)
Crime au musée des horreurs (film) [1](#)
Croatoan (nouvelle) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)
Cronenberg, David [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#)
Croque-Mitaine (télévision) [1](#)
Cruising (film) [1](#)
Crypt of Terror, The (bande dessinée) [1](#)
Currey, Lloyd W. [1](#)
Curtis, Dan [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#)
Cusack, John [1](#)
Dahl, Roald [1](#), [2](#), [3](#)
Damon (livre) [1](#)
Danger planétaire (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)
Daniels, Les [1](#)
Danse macabre (livre) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#)
Darabont, Frank [1](#)
Dark Carnival (livre) [1](#), [2](#), [3](#)
Dark Shadows (télévision) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)
Dark Star (film) [1](#)
Davis, Jack [1](#), [2](#), [3](#)
Day at the Dentist's, A (radio) [1](#), [2](#)
De A à Z dans l'alphabet chocolat (nouvelle) [1](#), [2](#), [3](#)
Deathbird Stories , (livre) [1](#)
Death Tour (livre) [1](#), [2](#)
Deathtrap (pièce) [1](#)
Début de la fin, Le (film) [1](#)
De Laurentiis, Dino [1](#), [2](#), [3](#)
Délivrance (film) [1](#), [2](#)
Dementia 13 (film) [1](#), [2](#), [3](#)
Denning, Richard [1](#), [2](#)
Dents de la mer, Les (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#)
De Palma, Brian [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#)
Derleth, August [1](#)
Dernière Maison sur la gauche, La (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#)
Des monstres attaquent la ville (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#)

Désosseur, Le (film) [1](#), [2](#)
Des personnes déplacées (nouvelle) [1](#)
Deux Nigauds contre Frankenstein (film) [1](#)
Die, Monster, Die ! (film) [1](#)
Dimension X (radio) [1](#), [2](#), [3](#)
Disney, Walt [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)
District 9 (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)
Docteur Folamour (film) [1](#)
Donahue, Heather [1](#)
Donaldson, Stephen R. [1](#)
Dossiers brûlants (télévision) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#)
Dracula (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#)
Dracula (livre) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#), [16](#),
[17](#), [18](#), [19](#), [20](#), [21](#), [22](#)
Dracula, prince des ténèbres (film) [1](#)
Dr Cook's Garden (télévision) [1](#)
Dreiser, Theodore [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#)
Drop Dead ! (radio) [1](#)
Duel (film) [1](#), [2](#), [3](#)
Easy Rider (film) [1](#), [2](#)
E.C. Comics (bandes dessinées) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#),
[13](#), [14](#), [15](#), [16](#)
Écharpe, L' (livre) [1](#), [2](#), [3](#)
Edwards, Blake [1](#)
Elkin, Stanley [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)
Ellison, Harlan [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#), [16](#),
[17](#), [18](#), [19](#), [20](#), [21](#), [22](#), [23](#), [24](#), [25](#), [26](#), [27](#), [28](#), [29](#), [30](#), [31](#), [32](#), [33](#),
[34](#), [35](#), [36](#), [37](#), [38](#), [39](#), [40](#), [41](#), [42](#), [43](#), [44](#), [45](#), [46](#), [47](#), [48](#), [49](#), [50](#)
Enfant du diable, L' (film) [1](#), [2](#), [3](#)
Enfer mécanique (film) [1](#)
Enrico, Robert [1](#)
Envahisseurs, Les (télévision) [1](#), [2](#)
Équipée sauvage, L' (film) [1](#)
Etchison, Dennis [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#)
Étoffe des héros, L' (livre) [1](#)
Étrange Créature du lac noir, L' (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)
Exorciste, L' (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#), [16](#),

Exorciste, L' (livre) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)

Fahrenheit 451 [1](#)

Fantasia (film) [1](#), [2](#)

Farris, John [1](#)

Faulkner, William [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)

Féline, La (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#)

Femmes de Stepford, Les (livre) [1](#), [2](#), [3](#)

Femmes de Stepford, Les (Stepford Wives, The) (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)

Femmes solitaires sont les autres du temps, Les (nouvelle) [1](#)

Fiancée de Frankenstein, La (film) [1](#), [2](#), [3](#)

Fiedler, Leslie [1](#)

Fièvre du jeu, La (télévision) [1](#)

Finney, Charles G. [1](#)

Finney, Jack [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#), [16](#), [17](#),
[18](#), [19](#), [20](#), [21](#), [22](#), [23](#), [24](#), [25](#), [26](#), [27](#), [28](#), [29](#), [30](#), [31](#), [32](#), [33](#), [34](#),
[35](#), [36](#), [37](#), [38](#), [39](#), [40](#), [41](#), [42](#), [43](#), [44](#), [45](#), [46](#), [47](#), [48](#), [49](#), [50](#), [51](#),
[52](#), [53](#), [54](#), [55](#), [56](#), [57](#), [58](#), [59](#), [60](#), [61](#), [62](#), [63](#), [64](#), [65](#), [66](#), [67](#), [68](#)

Fléau, Le (livre) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#)

Fog (film) [1](#), [2](#), [3](#)

Fog (livre) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#)

Foire des ténèbres, La (livre) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#)

Force des ténèbres, La (film) [1](#)

Foul Play (bande dessinée) [1](#), [2](#), [3](#)

Frankenheimer, John [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#)

Frankenstein (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#)

Frankenstein et les filles (I Was a Teenage Frankenstein) (film) [1](#), [2](#)

Frankenstein Junior (film) [1](#)

Frankenstein : The True Story (télévision) [1](#)

Frank, Pat [1](#)

Freaks – La Monstrueuse Parade (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)

Freberg, Stan [1](#)

Friedkin, William [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)

Friedman, Lenemaja [1](#), [2](#)

Frissons (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)

Frye, William [1](#)

Funny Games U.S. (film) [1](#), [2](#)
Furie (film) [1](#), [2](#), [3](#)
Gaines, William M. [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)
García Márquez, Gabriel [1](#)
Gardner, Erle Stanley [1](#)
Gargoyles (télévision) [1](#)
Ghost Story (livre) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#), [16](#),
[17](#), [18](#), [19](#), [20](#), [21](#)
Gibier (nouvelle) [1](#)
Gog (film) [1](#), [2](#)
Golding, William [1](#)
Goldman, William [1](#), [2](#)
Gorey, Edward [1](#)
Goût de vivre, Le (nouvelle) [1](#)
Grand Inquisiteur, Le (film) [1](#)
Grant, Charles L. [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)
Gregg Press [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)
Grendel [1](#)
Griffes de la nuit, Les (film) [1](#)
Griffes de la peur, Les (film) [1](#)
Griffes du loup-garou, Les (I Was a Teenage Werewolf) (film) [1](#), [2](#), [3](#),
[4](#), [5](#), [6](#)
Grubb, Davis [1](#)
Guerre des étoiles, La (film) [1](#), [2](#)
Guerre des mondes, La (film) [1](#), [2](#)
Guerre des mondes, La (radio) [1](#), [2](#), [3](#)
Guest, Val [1](#), [2](#)
Guin, Ursula K. le [1](#)
Haas, George F. [1](#)
Hailey, Arthur [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)
Hair of Harold Roux, The (livre) [1](#)
Hallahan, William H. [1](#)
Halloween [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)
Halloween (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#)
Hallucinations (film) [1](#)
Hammer Films [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#)

Haneke, Michael [1](#)

Hänsel et Gretel (conte) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)

Harlin, Renny [1](#)

Harryhausen, Ray [1](#), [2](#)

Hartwell, David [1](#)

Haskin, Byron [1](#)

Hatlen, Burton [1](#), [2](#), [3](#)

Hauer, Rutger [1](#)

Hawks, Howard [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)

Hawthorne, Nathaniel [1](#)

Height of the Scream, The (livre) [1](#)

Heinlein, Robert A. [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#)

Herbert, James [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#), [16](#),
[17](#), [18](#), [19](#), [20](#), [21](#), [22](#), [23](#), [24](#), [25](#), [26](#), [27](#), [28](#), [29](#), [30](#)

Herrmann, Bernard [1](#)

He's Alive (télévision) [1](#)

Hitchcock, Alfred [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#)

Hitcher (film) [1](#)

Hitler peignait des roses (livre) [1](#)

Hitler peignait des roses (nouvelle) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#)

Hjortsberg, William [1](#)

Hold-up du siècle, Le (film) [1](#), [2](#)

Home Box Office [1](#)

Homme qui rétrécit, L' (film) [1](#), [2](#)

Homme qui rétrécit, L' (livre) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#),
[14](#), [15](#), [16](#), [17](#), [18](#)

Hooper, Tobe [1](#), [2](#), [3](#)

Horde sauvage, La (film) [1](#), [2](#), [3](#)

Horrible Cas du Docteur X, L' (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)

Horrible Invasion, L' (film) [1](#)

Horror of Party Beach, The (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#)

Hour of the Oxrun Dead, The (livre) [1](#)

House on Value Street, The (livre) [1](#)

Howard, Robert E. [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#)

Hunter, Evan [1](#)

Voir McBain, Ed

Hypnose (film) [1](#)
Iliadis, Dennis [1](#), [2](#), [3](#)
Incorruptibles, Les (télévision) [1](#), [2](#), [3](#)
Incroyable Hulk, L' (télévision) [1](#), [2](#)
Independence Day (film) [1](#)
Inévitable Catastrophe, L' (film) [1](#)
Inhabitant of the Lake, The (livre) [1](#)
Inner Sanctum (radio) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)
Inspecteur Harry, L' (film) [1](#), [2](#)
Invasion des araignées géantes, L' (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)
Invasion des profanateurs, L' (livre) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#),
[12](#), [13](#), [14](#), [15](#), [16](#)
Invasion des profanateurs de sépultures, L' (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#),
[9](#)
Invasion of the Saucer Men (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)
Invasion of the Star Creatures (film) [1](#), [2](#)
Irish, William [1](#)
It Crawled Out of the Woodwork (télévision) [1](#)
Jacket, The (film) [1](#)
Jack, Jones [1](#)
Jack l'Éventreur (film) [1](#)
Jackson, Shirley [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#), [16](#),
[17](#), [18](#), [19](#), [20](#), [21](#), [22](#), [23](#), [24](#), [25](#), [26](#)
Jacobs, W. W. [1](#), [2](#)
J'ai épousé un monstre (I Married a Monster from Outer Space) (film)
[1](#), [2](#)
Jakes, John [1](#)
James, Henry [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#)
James, M. R. [1](#), [2](#), [3](#)
Jaws 2 (film) [1](#)
Jeepers Creepers : Le Chant du diable (film) [1](#), [2](#)
J'enterre les vivants (I Bury the Living) (film) [1](#)
Je suis une légende (livre) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)
Jones, D. F. [1](#), [2](#), [3](#)
Jong, Erica [1](#), [2](#)
Journal d'un monstre (nouvelle) [1](#), [2](#), [3](#)
Journey to the Unknown (télévision) [1](#)

Jour où la Terre s'arrêtera, Le (film) [1](#), [2](#), [3](#)
Joyau des sept étoiles, Le (livre) [1](#)
Jude l'obscur (livre) [1](#), [2](#), [3](#)
Julia (film) [1](#), [2](#), [3](#)
Julia (livre) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#)
Jusqu'en enfer (film) [1](#)
Kael, Pauline [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)
Karloff, Boris [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#)
Kaufman, Philip [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)
Keller, Dr David H. [1](#)
Kersh, Gerald [1](#)
King Kong (film) [1](#), [2](#), [3](#)
King, Tabitha [1](#)
Kipling, Rudyard [1](#), [2](#)
Kirk, Russell [1](#)
Klein, T.E.D. [1](#)
Kneale, Nigel [1](#)
Koepp, David [1](#)
Kosinski, Jerzy [1](#)
Kotzwinkle, William [1](#)
Krueger, Freddy [1](#)
Kubrick, Stanley [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#)
Labyrinthe de Pan, Le (film) [1](#)
Landis, John [1](#)
Last Man on Earth, The (film) [1](#), [2](#)
Lederer, Charles [1](#)
Lee, Christopher [1](#), [2](#), [3](#)
Lee, Stan [1](#)
Leiber, Fritz [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#)
Leonard, Joshua [1](#)
Leone, Sergio [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)
Levin, Ira [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#), [16](#), [17](#), [18](#),
[19](#), [20](#), [21](#), [22](#), [23](#), [24](#), [25](#), [26](#), [27](#), [28](#), [29](#), [30](#), [31](#)
Lewis, M. G. [1](#), [2](#)
Lewton, Val [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#)
Lights Out (radio) [1](#), [2](#)

Loterie, La (nouvelle) [1](#)

Love and Death in the American Novel (livre) [1](#)

Lovecraft, H. P. [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#), [16](#),
[17](#), [18](#), [19](#), [20](#), [21](#), [22](#), [23](#), [24](#), [25](#), [26](#), [27](#), [28](#), [29](#), [30](#), [31](#), [32](#), [33](#),
[34](#), [35](#), [36](#), [37](#), [38](#), [39](#), [40](#), [41](#)

Lugosi, Bela [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#)

Lustig, William [1](#)

Macabre (film) [1](#), [2](#)

MacDonald, John D. [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#)

Main de singe, La (nouvelle) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#)

Main de verre, La (télévision) [1](#)

Maison affamée, La (nouvelle) [1](#)

Maison d'à côté, La (livre) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#),
[15](#), [16](#), [17](#), [18](#)

Maison du diable, La (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#)

Maison hantée, La (livre) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#),
[15](#)

Maîtresses de Dracula, Les (film) [1](#)

Malamud, Bernard [1](#)

Malédiction de Yig, La (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)

Malin, Irving [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)

Maniac (film) [1](#), [2](#)

Marasco, Robert [1](#)

Marionnettes humaines (livre) [1](#)

Marriages (livre) [1](#)

Martin (film) [1](#)

Martin, Quinn [1](#)

Marvel Comics (bandes dessinées) [1](#)

Massacre à la tronçonneuse (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#)

Matheson, Richard [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#),
[16](#), [17](#), [18](#), [19](#), [20](#), [21](#), [22](#), [23](#), [24](#), [25](#), [26](#), [27](#), [28](#), [29](#), [30](#), [31](#), [32](#),
[33](#), [34](#), [35](#), [36](#), [37](#), [38](#), [39](#), [40](#), [41](#), [42](#), [43](#), [44](#), [45](#)

Maurier, Daphné du [1](#)

Mauvaise Graine, La (film) [1](#)

McBain, Ed [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)

McCauley, Kirby [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#)

McDowell, Michael [1](#)

McEwan, Ian [1](#)
Mesmer, Franz [1](#), [2](#)
Messenger de Hamelin, Le (nouvelle) [1](#)
Metcalfe, John [1](#)
Meurtre par procuration (Nightmare) (film) [1](#)
Meurtrière diabolique, La (film) [1](#)
MGM [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#)
Michael, David [1](#), [2](#)
Midnight Express (film) [1](#)
Mimic (film) [1](#)
Miniature (télévision) [1](#)
Mist, The (film) [1](#)
Moine, Le (livre) [1](#), [2](#), [3](#)
Mondwest (film) [1](#)
Monstre, Le (film) [1](#), [2](#), [3](#)
Monstres attaquent la ville, Des (film) [1](#)
Monstres de Maple Street, Les (télévision) [1](#)
Monstres, Les (télévision) [1](#), [2](#)
Monstrueuse Parade, La [1](#)
 Voir *Freaks*
Montagnes hallucinées, Les (livre) [1](#)
Morts suspectes (film) [1](#), [2](#)
Murdoch, Iris [1](#)
Myrick, Daniel [1](#)
Mystère Andromède, Le (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)
Mystery Playhouse Starring Boris Karloff (télévision) [1](#)
 Voir *Starring Boris Karloff*
National Enquirer, The (magazine) [1](#)
National Lampoon, The (magazine) [1](#)
Ne quittez pas l'écoute (télévision) [1](#)
Newman, Edwin [1](#)
Nicholson, James H. [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)
Night Gallery (télévision) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)
Night Stalker, The (télévision) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#)
Night Strangler, The (télévision) [1](#)
Nolan, William F. [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#)

Norris, Frank [1](#), [2](#)

Nosferatu (film) [1](#)

Notre-Dame des Ténèbres (livre) [1](#), [2](#), [3](#)

Nuit des masques, La [1](#), [2](#)

Voir *Halloween*

Nuit des morts-vivants, La (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#),
[13](#), [14](#), [15](#)

Nuit des vers géants, La (film) [1](#)

Nuit de terreur (livre) [1](#)

Nuit du chasseur, La (film) [1](#), [2](#)

Nuit du loup-garou, La (film) [1](#)

Nuit du sang, La (livre) [1](#)

Nyby, Christian [1](#), [2](#)

Oates, Joyce Carol [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)

Oboler, Arch [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#), [16](#)

O'Brien, Willis [1](#)

O'Connor, Flannery [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#)

Œil de l'admirateur, L' (télévision) [1](#), [2](#)

Oiseau, L' (nouvelle) [1](#)

Oiseaux, Les (film) [1](#), [2](#)

Onions, Oliver [1](#)

Orange mécanique (film) [1](#)

Parasite, Le (livre) [1](#)

Park, John G. [1](#)

Patterns (télévision) [1](#), [2](#)

Pauvre Surhomme (nouvelle) [1](#)

Peake, Mervyn [1](#)

Peckinpah, Sam [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)

Pegg, Simon [1](#)

Peter Gunn (télévision) [1](#), [2](#)

Petite Boutique des horreurs, La (film) [1](#)

Peur bleue (film) [1](#)

Phase IV (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)

Piège, Le (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)

Pierce, Jack [1](#), [2](#), [3](#)

Pi (film) [1](#)

Pigeons de l'enfer, Les (nouvelle) [1](#), [2](#)

Plan Nine from Outer Space (film) [1](#)

Playden, Paul [1](#)

Poe, Edgar Allan [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#)

Polanski, Roman [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)

Polidori, Dr John [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#)

Poste de nuit (nouvelle) [1](#), [2](#)

Poulets, Les (film) [1](#), [2](#), [3](#)

Poupée qui dévora sa mère, La (livre) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#)

Poursuite du rêve, La (télévision) [1](#)

Powers, Richard Gid [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#)

Prédictions, Les (télévision) [1](#)

Printemps des baies, Le (nouvelle) [1](#)

Printer's Devil (télévision) [1](#)

Projet Blair Witch, Le (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#),
[14](#), [15](#), [16](#)

Prophecy [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#)

Psychose (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#), [16](#),
[17](#), [18](#), [19](#)

Pynchon, Thomas [1](#)

Quatrième Dimension, La (télévision) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#),
[12](#), [13](#), [14](#), [15](#), [16](#), [17](#), [18](#), [19](#), [20](#), [21](#), [22](#), [23](#), [24](#), [25](#), [26](#), [27](#), [28](#),
[29](#), [30](#), [31](#), [32](#), [33](#), [34](#), [35](#), [36](#), [37](#), [38](#), [39](#), [40](#), [41](#), [42](#), [43](#), [44](#), [45](#),
[46](#)

Qu'est-il arrivée à Baby Jane ? (film) [1](#), [2](#)

Question de temps (télévision) [1](#)

Rage (film) [1](#)

Raimi, Sam [1](#)

Rampo, Edogawa [1](#)

Rapaces, Les (livre) [1](#)

Rats, Les (livre) [1](#), [2](#)

Ray, Jean [1](#)

Récupérateur de cadavres, Le (film) [1](#), [2](#), [3](#)

Rencontres du troisième type (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#)

Rendez-vous avec la peur (film) [1](#), [2](#)

Repaire du ver blanc, Le (livre) [1](#)

Répulsion (film) [1](#), [2](#), [3](#)

Retour à Arkham (livre) [1](#)

Rice, Anne [1](#)

Rice, Jeff [1](#)

Rituals (film) [1](#), [2](#), [3](#)

Rivière du hibou, La (film) [1](#), [2](#)

Robot Monster (film) [1](#), [2](#), [3](#)

Rockabilly (livre) [1](#)

Rocky Horror Picture Show, The (film) [1](#), [2](#)

Rodrigues [1](#), [2](#)

Rodriguez, Robert [1](#)

Romero, George [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#), [16](#),
[17](#)

Rongeurs de l'apocalypse, Les (Night of the Lepus) (film) [1](#)

Rosemary's Baby (film) [1](#), [2](#)

Rose, Reginald [1](#), [2](#)

Roth, Philip [1](#)

Rousse, La (livre) [1](#), [2](#)

Ruby (film) [1](#)

Ruines, Les (film) [1](#)

Russell, Ray [1](#), [2](#)

Salem (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)

Salem (livre) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#)

Salva, Victor [1](#)

Samson, Joan [1](#)

Sanctuaire (livre) [1](#)

Sangster, Jimmy [1](#), [2](#)

Sansom, William [1](#)

Sarban [1](#)

Saul, John [1](#), [2](#)

Scream (film) [1](#)

Sentinelle, La (télévision) [1](#), [2](#)

Serling, Rod [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#), [16](#), [17](#),
[18](#), [19](#), [20](#), [21](#), [22](#), [23](#), [24](#), [25](#), [26](#), [27](#), [28](#), [29](#)

Seule dans la nuit (film) [1](#), [2](#), [3](#)

Shaun of the Dead (film) [1](#), [2](#)

Sheed, Wilfred [1](#)

Shelley, Mary [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#), [16](#), [17](#),
[18](#), [19](#), [20](#), [21](#), [22](#), [23](#), [24](#)

Shelley, Percy Bysshe [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)

Shining (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)

Shining (livre) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#)

Siddons, Anne Rivers [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#),
[16](#), [17](#), [18](#), [19](#), [20](#), [21](#), [22](#)

Siegel, Don [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#), [16](#)

Simak, Clifford D. [1](#)

Singer, Isaac Bashevis [1](#), [2](#), [3](#)

Siodmak, Curt [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)

Sloane, William [1](#)

Small World (livre) [1](#), [2](#)

Smith, Clark Ashton [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)

Smith, Martin Cruz [1](#)

Smith, Scott B. [1](#)

Snyder, Zack [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)

Sœurs de sang (film) [1](#)

Sohl, Jerry [1](#)

Sortilège (conte) [1](#)

Soucoupes volantes attaquent, Les (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#),
[11](#)

Spicy Stories (magazine) [1](#)

Spider Kiss [1](#)

Voir *Rockabilly*

Spielberg, Steven [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#)

Starring Boris Karloff (télévision) [1](#), [2](#), [3](#)

Star Trek (film) [1](#)

Star Trek (télévision) [1](#)

Stefano, Joseph [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#)

Stevens, Leslie [1](#)

Stevenson, Robert Louis [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#),
[15](#), [16](#), [17](#), [18](#), [19](#), [20](#), [21](#), [22](#), [23](#), [24](#), [25](#), [26](#)

Stewart, George R. [1](#), [2](#), [3](#)

Stoker, Bram [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#), [16](#), [17](#),
[18](#), [19](#), [20](#), [21](#), [22](#), [23](#), [24](#), [25](#), [26](#), [27](#), [28](#), [29](#)

Stone, Robert [1](#)

Stranger in a Strange Land (livre) 1

Straub, Peter 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17,
18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32

Sturgeon, Theodore 1

Sucking Pit, The (livre) 1

Survivant, Le (film) 1, 2

Survivant, Le (livre) 1

Survivants de l'infini, Les (film) 1

Survivor Tale (nouvelle) 1

Survivre (film) 1

Suspense (radio) 1, 2, 3, 4, 5

Suspiria (film) 1

Syndrome chinois, Le (film) 1, 2, 3

Tales From the Crypt (bande dessinée) 1, 2, 3

Tarantula (film) 1, 2, 3

Teenage Monster (film) 1, 2

Temps mort, Le (livre) 1, 2

Terre demeure, La (livre) 1

Terreur dans la nuit (film) 1

Terreur en héritage, La (télévision) 1

Terreur sur la ligne (film) 1

Tessier, Thomas 1, 2

Theroux, Paul 1, 2, 3

Third Level, The (livre) 1, 2

Thirty-Fathom Grave, The (télévision) 1

Thomas, Ted 1

Thompson, Bill 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12

Thriller (télévision) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15,
16, 17, 18, 19

Time and Again (livre) 1

Toro, Guillermo del 1, 2

Tors, Ivan 1

Tour d'écrou, Le (livre) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7

Tourneur, Jacques 1, 2, 3, 4, 5

Transformés, Les 1

Voir *Chrysalides, Les*

Trilogy of Terror (film) [1](#)
Troisième à partir du soleil (télévision) [1](#), [2](#)
Troisième Expédition, La (nouvelle) [1](#)
Troisième Sous-Sol, Le (nouvelle) [1](#), [2](#)
Tryon, Thomas [1](#)
Tu as beaucoup changé, Alison (livre) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)
Tuttle, William [1](#)
Ultimate Patrol (film) [1](#)
Un bébé pour Rosemary (livre) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#),
[14](#), [15](#), [16](#), [17](#)
Une femme en cage (film) [1](#)
Une nuit en enfer (film) [1](#)
Unknown (magazine) [1](#), [2](#)
Vampire, Le (nouvelle) [1](#), [2](#), [3](#)
Vampires de Salem, Les (film) [1](#), [2](#)
Vault of Horror, The (bande dessinée) [1](#), [2](#), [3](#)
Vérité sur le cas de M. Valdemar, La (nouvelle) [1](#)
Vœu magique, Le (télévision) [1](#)
 Voir aussi Ellison, Harlan
Vonnegut Jr, Kurt [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)
Voyage de Simon Morley, Le (livre) [1](#), [2](#), [3](#)
Waltons, *The* (série) [1](#)
Warhol, Andy [1](#)
Weird Science (bande dessinée) [1](#)
Weird Tales (magazine) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#),
[15](#)
Welles, Orson [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#)
Whale, James [1](#)
Whitten, Les [1](#)
Wig for Miss DeVore, A (télévision) [1](#), [2](#)
Wilhelm, Kate [1](#)
Williams, Michael [1](#)
Williamson, Kevin [1](#)
Williams, Tennessee [1](#), [2](#)
Williams, Thomas [1](#)
Wilson, Gahan [1](#)

Wise, Robert [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#)

Wolfe, Tom [1](#), [2](#)

Woolrich, Cornell [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)

Wright, Edgar [1](#)

Wright, T. M. [1](#)

Wyndham, John [1](#), [2](#), [3](#)

Zombie (film) [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#)

Zukofsky, Louis [1](#)

Table des matières

Titre

Copyright

AVANT-PROPOS DE LA NOUVELLE ÉDITION

AVANT-PROPOS DE L'ÉDITION DE 1983

AVANT-PROPOS DE L'ÉDITION ORIGINALE

CHAPITRE 1 - 4 OCTOBRE 1957. L'INVITATION À LA DANSE

CHAPITRE 2 - CONTES DU CROCHET

CHAPITRE 3 - CONTES DU TAROT

CHAPITRE 4 - UN IRRITANT INTERMÈDE AUTOBIOGRAPHIQUE

CHAPITRE 5 - RADIO ET RÉALITÉ

CHAPITRE 6 - LE FILM D'HORREUR AMÉRICAIN CONTEMPORAIN. SURFACE ET SYMBOLE

CHAPITRE 7 - DU FILM D'HORREUR CONSIDÉRÉ COMME MALBOUFFE

CHAPITRE 8 - LE TÉTON DE VERRE OU CE MONSTRE VOUS ÉTAIT OFFERT PAR GAINESBURGERS

CHAPITRE 9 - LA LITTÉRATURE D'HORREUR

CHAPITRE 10 - LA DERNIÈRE VALSE. HORREUR ET MORALE, HORREUR ET MAGIE

POSTFACE DE L'AUTEUR

Appendice 1

Appendice 2

BIBLIOGRAPHIE DE JEAN-DANIEL BRÈQUE ET JEAN-PIERRE CROQUET

NOTES

Index